الفضاءُ التشكيليُّ

لقصيدة النثر الكتابةُ بالجسد وصراعُ العلامات



الدكتور

محمد صابر عبيد

الفضاءُ التشكيليُّ لقصيدة النثر

الكتابةُ بالجسد وصراعُ العلامات

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4037)

عبيد، محمد صابر

الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراخ العلامات / محمد صابر عبيد .-
عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.إ: (2015/8/4037).

الواصفات:/ النثر العربي//الأدب العربي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-96-168-8



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلــوي 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

الفضاءُ التشكيليُّ لقصيرةِ النثرِ
الكتابةُ بالجسدِ وصراعُ

الدكتور

محمد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

الفصل الرابع

التقانات الشعرية وستراتيجية العلامة

الفصل الخامس

نداء العتمة

تجلّيات الخطاب بين الشعريَ والجسديَ

المقدّمة

ينطوي جوهر مفهوم التشكيل في المدوّنة الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، على رؤية جمالية فنية أساسية في الاعتبار الأول، تستعير أدواتها ومكوّنات مشغلها ــ على الصعيدين النظريّ والإجرائيّ ـ من حقل مفاهيم فنّ الرسم ومصطلحاته، لكنّ هذه الرؤية الجمالية الفنية لا تأتي ـ ولاسيّما في القصيدة ـ بمعزل عن المسارات الأخرى المتنوعة والشاملة المتدخّلة في صياغة الرؤية الشعرية الكليّة، وبخاصّة فيما يتعلّق بتجربة القصيدة من جهة نزعتها الإنسانية وطاقتها في التعبير الحيّ والحيويّ عن جدل التجربة، بين ما يُدعى في المدوّنة النقدية القديمة بمصطلحي (الشكل والموضوع)، وعلى النحو الذي تتفتّح القصيدة فيه بين يدي القراءة بوصفها منتجاً ثقافياً يعبّر عن فضاء واسع وشامل وعميق، ويتمثّل النموذج الثقافي تمثّلاً شعرياً.

مارست القصيدة العربية وتمارس ـ على طول وعرض ومراحل وطبقات وتقلّبات تاريخها الشعريّ الثقافيّ ـ في هذا الخصوص ((رياضة التحوّلات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليديّ لعمود الشعر، الذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائيّ بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء ولإبراز الموسيقى بشكل أفضل. لقد وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار.. حتى الموشحة، ثم محاولات التشكيل الشعريّ بعد السقوط العباسيّ، الذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفية. وفي العصر الحديث كان إحياء الشكل المقطعيّ.. والشعر المرسل ومحاولات المهجريين الشكلية... ثم الشعر الحرّ الذي مثّل انطلاقة شكلية ساعدت ظاهرة التشكيل الشعريّ.. ثم محاولات قصيدة النثر))(*)، وقد بلغت أوجها في المرحلة الراهنة.

(*) القصيدة التشكيلية في الشعر العربيّ الحديث، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006: 15.

يعبّر كتابنا هذا الموسوم بـ ((الفضاء التشكيليّ لقصيدة النثر)) عن وجهة نظر نوعية وذات خصوصية مكانية وزمانية وظرفية خاصّة في قصيدة النثر، لا تذهب بعيداً في تحليل وقراءة مكوّنات هذه الظاهرة الشعرية وإشكالاتها وقضاياها الرؤيوية التشكيلية، التي انطوت عليها قصيدة النثر العربية الحديثة ـ عراقياً وعربياً ـ في تاريخها الثقافيّ منذ منتصف القرن الماضي، ولا تدخل في نار السجال الملتهب، تلك التي مازالت تشتعل في فضائها، بل تكتفي ـ قدر تعلّق الأمر برؤيتها ومنهجها وأطروحتها ومشروعها ـ بطرح مقاربات نظرية ذات جدل ثقافيّ من داخل التجربة، تدعمها مقاربات إجرائية بوساطة نماذج منتخبة ضمن سياق فضائيّ معيّن يجتهد في الإجابة على أسئلتها.

ارتبطت قصيدة النثر في النموذج النوعيّ الذي يشتغل عليه الكتاب بفعالية الحراك الجسديّ في وظيفته الكتابية ذات التعبير العلاميّ السيميائيّ، المشتغلة في منطقة الدفاع عن وجود الماهية وماهية الوجود.

فبعد أن تعرّض الجسد لتعطيل مباشر ومقصود في الكثير من أدواته، وأقفلت أمامه فرص الاستيعاب الوظيفيّ لحراكه المتّجه طبيعياً إلى إنجاز معنى الحياة ورسم صورتها المثلى، ارتدّ إلى كيانه ولاذ بأبعاده الفيزيائية والاعتبارية وتمركز على ذاته، في السبيل إلى إيجاد حلول لفكّ شفرة الحصار الدموي القاسي الذي يتعرّض له.

وكان الكلام الثرّ الذي توفّره قصيدة النثر ـ وقد تخلّصت من عبء الوزن والقافية ـ قابلاً لمثل هذه الوظيفة ومكيّفاً لها، على النحو الذي انفتحت القصيدة فيه على شكل معيّن من أشكال الحرية والرحابة والاجتهاد، التي تعرّضت على يد البطرياركية الشعرية للاتهام والتخوين والانتماء إلى الأقلية، فكانت النموذج الأمثل لاستيعاب الجسد المحاصر والمطارد والمقهور، سعياً وراء التعبير الساخن عن الذات بالجسد لانتزاع اعتراف ما، تكسبه حرب العلامات فيها، بحيث يتحقق انتصار جسديّ متعالٍ للكلام على حساب إخفاق الفعل، وتودع الحصيلة كلّها في حساب قصيدة النثر.

النماذج التي اشتغل عليها الكتاب تعيد الاعتبار للجسد كلامياً ـ شعرياً ضمن نوع شعريّ إشكاليّ اسمه ((قصيدة النثر))، شكّل ويشكّل خروجاً على سلطة العائلة، وتمرّداً

على هيمنتها وبطرياركيتها الكلاسيكية، ورفضاً للقهر الروحيّ والانتهاك الجسديّ، وتمثيلاً لحراك إبداعيّ وإنسانيّ جديد ينجز أسئلته بعيداً عن القياسات والأطر المدرسية، ويفتح صفحة جديدة تسمح للجسد الناقص والمقهور والمحاصر أن ينتج علاماته في حرب ثقافية هي الأقسى والأكثر ترويعاً في التاريخ الشعريّ البشريّ.

قاربنا في الكتاب (النموذج العراقيّ) بوصفه أحد النماذج المركزية في قصيدة النثر العربية الحديثة، ولاسيّما في ظلّ الظروف القاسية التي مرّت على العراق في العقود الثلاثة الأخيرة، على الأصعدة كافة، وحرضّت الحساسية الشعرية العراقية على ابتكار سبل جديدة للتشكيل والتعبير والتدليل والتصوير، يمكن أن تناسب الوضع الاجتماعيّ والاقتصاديّ والثقافيّ والحضاريّ والإنسانيّ البالغ القسوة والقهر والترويع، على النحو الذي يمكن أن تتجلّى بوصفها فضاءً للخلاص.

وقد تكشّفت حال التجربة العراقية في قصيدة النثر الحديثة خاصّة عن إمكانات خصبة وثرية وواسعة التنوّع والثراء والتعقيد أيضاً، أخضعت الحال الإنسانية والثقافية للحال الشعرية ووظفتها في سبيل خلق مناخات متفتّحة ومغايرة للكتابة الشعرية، وتنكّب جيل الشباب خاصّة ـ الجيل الذين وقع عليها العبء الأكبر ـ مهمة التوغل الإنسانيّ والثقافيّ والجماليّ (المغامر) في جوهر هذه القصيدة.

نحسب أنّ كتابنا هذا قارب جانباً مهماً ونوعياً وخاصّاً من إشكاليتها، واقترح ضمن رؤيته الثقافية المنفتحة على أفق أوسع مقاربات أخرى يمكن التدخل في باطنية هذه القصيدة في سياقها، لاكتشاف جوانب أخرى تؤكّد الصدق الرؤيويّ والمنهجيّ الذي يمكن أن تكون أطروحتنا في هذا المجال قد توافرت عليه، وتفتح السبل لقراءة طبقات أخرى تنطوي عليها هي بحاجة دائمة لمغامرة قرائية تتمتّع بالجرأة والإقدام.

يتكثّف ((التمهيد)) ليعاين ((قصيدة النثر: إشكالية الرؤية والمنهج والوظيفة)) بوضع محددات للنموذج النوعيّ الذي اشتغلت عليه هذه القصيدة، وإلفات الانتباه إلى الخصوصية التي تتجلّى فيها هذه السمة النوعية، والإشارة إلى جزء من حساسية المعادلة

التاريخية التي أنتجت هذا الفضاء، وعبّر عنه متخيّله الشعريّ المختلف بين مستويات التشكيل وإشكاليات التعبير.

لغة قصيدة النثر الحديثة لغة حرّة وانسيابية وجريئة وخالية من العُقد، تستوعب الفضاء اللسانيّ الإنسانيّ كاملاً، من دون أي اعتبار للثنائية العنصرية المتمثلة في التفريق الطبقيّ بين المتن اللغويّ والهامش اللغويّ، تؤسس نموذج فصاحتها بالمعنى الحيويّ الإجرائيّ والعمليّ والواقعيّ للمفهوم الثقافي للفصاحة، إذ يستجيب هنا لصالح قوّة التعبير ونقاء التشكيل وثقافية الرؤية ودينامية التداول.

فذهب الفصل الأول المعنون بـ ((فصاحة قصيدة النثر ــ حداثة اللغة تكتب عصرها ــ)) إلى التدخّل في صياغات المفهوم الاعتباريّ والنوع الشعريّ والخطاب اللغويّ، بالمعنى التاريخيّ والثقافيّ والسيميائيّ والستراتيجيّ والحداثيّ، وبحسب ارتباط ذلك بمركز اللغة وبؤرتها المغامرة الباحثة عن مكان مؤثر تحت شمس الشعرية العربية الحديثة، يضع قصيدة النثر في مكان متقدّم من المدوّنة الشعرية.

الفصل الثاني خاض في مياه النماذج المنتخبة ـ حرّاً في الاختيار النصّي والمنهجية القرائية ـ في سعي تطبيقيّ للإجابة على أسئلة التشكيل والتعبير ((شعرية التشكيل ورمزية التعبير))، وللتدليل على طاقة قصيدة النثر في تشييد نوعها الشعريّ بعيداً عن ضغط الميراث من جهة، وقريباً من إنشاء جماليات مضافة تأخذ بيد القراءة إلى مجالات شعرية مبتكرة وواسعة من جهة أخرى.

ينفتح الفصل الثالث الموسوم بـ ((نداء العتمة: تجليات الخطاب بين الشعريّ والجسديّ)) على محاولة اكتشاف جدل العلاقة الإنسانية والكتابية بين الجسديّ والشعريّ، في منطقة هذه القصيدة حصراً، والمجازفة بإطلاق بيان موت القصيدة العربية الحرّة (التفعيلة) في سياق بروز الجسديّ (تمظهراً وكتابةً)، باستدراج معانٍ ودلالات وسيمياء الاستنزاف والمغايرة والرثاء والعزلة وغيرها. يتحصّل هذا الاستدراج استجابة لنداء العتمة وصداه الصوتيّ والإيقاعيّ العميق، بكلّ ما ينطوي عليه من عمق وإيغال وحضور ضارب في صلب الضمير الشعريّ والحال الإنسانية، على النحو الذي ينتج

طرازاً شعرياً ساخناً يتراءى دمه في كلماته، ويعلن بكلّ جرأة شهادته على العصر بدلالة القصيدة.

ينتهي الفصل الرابع إلى توكيد أطروحة الكتاب المركزية في هيمنة نموذج قصيدة النثر الحديثة على حاضر الشعرية العربية، ليتسمّى بـ ((حصار الحياة.. حصار الشعر ـ مأزق الشكل وهوية الوظيفة الشعرية ـ))، مقاربةً للأشكال الثلاثة التي عرفتها الشعرية العربية منذ نشوئها على نحو واضح وشامل.

الشكل الكلاسي (الوزنيّ) حيث جرت محاولات مؤقّتة غير مجدية كثيراً لدى بعض الشعراء لاستعادة نموذج الأسلاف، وإعادة بعث الروح فيه من جديد على خطى الشعر الإحيائيّ في عصر النهضة. والشكل الحرّ (التفعيليّ) وهو يدور في فلك النموذج ويجترّ ذاته ويعيد إنتاجها على نحو ظاهر التكرار، على النحو الذي يبدو فيه المجال الشعريّ مواتياً لقصيدة النثر عبر تنوّعها وإدهاشها لتتقدم مسيرة الشعرية العربية الحديثة.

هذا الكتاب إذن يغامر بطرح إشكالية قصيدة النثر العربية الحديثة ـ في نموذجها العراقي بخاصّة ـ من زاوية أخرى، يعتقدها جديدة تتماهى مع مكانها وزمانها وظرفها وسياقاتها الخاصة، لكنها يمكن أن تتقارب مع النماذج الأخرى في الوطن العربي وعلى أنحاء مختلفة، لأنّ الفضاء الشعريّ العربيّ ـ على نحو خاصّ ـ ينطوي على قدر كبير من التشابه والاشتراك في تاريخ الكلام الشعريّ وهوية علاماته ومِحَنِها. إذ هي ليست منقطعة بطبيعة الحال عن الحساسية العربية الكلية لهذه القصيدة على الرغم من خصوصيتها وتفرّدها، يطرح فيها الشاعر العربيّ الحديث والناقد العربيّ الحديث معاً الأسئلة الجديدة الساخنة، الداخلة في صلب تشكّل الموضوع بكلّ الحرارة والدفق والحيوية، ويفتح فيها السجلّ الشعريّ على صفحاته التشكيلية والثقافية كلّها بروح عالية من الرحابة والانفتاح، ويقترح على سبيل التمثيل بعض الإجابات، ويتورّط في الإعلان، ويغامر في رسم الصورة، ويجتهد في الفحص والمعاينة والاستقراء والتأويل، ويحرّض مجتمع القراءة، ويأخذ وضعه بكتابة نقدية حرّة،......... وحسبه ذلك.

التمهيد

قصيدة النثر: إشكالية الرؤية والمنهج والوظيفة

لم يحفل نموذج شعريّ بقدرٍ عالٍ من الاهتمام النقديّ والإعلاميّ والثقافيّ عموماً بقدر ما حفل به نموذج قصيدة النثر، فما حظي به من كلام وقول وتنظير وثرثرة وكتابة وسجال وحوار لا يعادله أي نموذج شعريّ آخر على مرّ التاريخ الشعريّ العربيّ، إذ تصدّى له كلّ من له علاقة مباشرة وحتى غير مباشرة، حين تحوّل من موضوع فنيّ إلى موضوع ثقافيّ إيديولوجيّ ينطوي على الكثير من التعقيد والإشكال.

لذا فإننا في هذا التمهيد الذي يشتغل على توفير أرضية فنية صرف لهذا النوع الشعريّ، لن نذهب بعيداً في التورّط في خضمّ هذه السجالات والحوارات والاتهامات التي شرّقت وغرّبت في الاتجاهات كلّها، بل سنقتصر على مقاربة الآليّات الرئيسة التي يمكن أن تهيىء الأجواء الصالحة لتلقّي فصول الكتاب.

الرؤية التي اشتغلت عليها قصيدة النثر العربية رؤية موضوعية وواقعية تستند إلى خاصية الطبيعة التطورية التقليدية لأيّ نوع أدبيّ على مرّ التاريخ، فحين تقبّلنا التطوّر المهم الذي حصل للقصيدة العربية في الانتقال من القصيدة التقليدية (الوزنية) إلى القصيدة الحرّة (التفعيلة)، كان ذلك أمراً مهماً وضرورياً وطبيعياً، مع ما شاب ذلك من نقاش وحوار واتّهام وتسفيه وقذف وغير ذلك، لم يتمكّن من إيقاف عجلة التطور حيث هيمنت قصيدة التفعيلة وفرضت نموذجها على مدى نصف قرن تقريباً، ولم يعد أحد يتحدّث عن الأحقية والمشروعية لوجود هذه القصيدة، وذابت كلّ تلك السجالات والاتهامات والتخوينات، وقد جاءت كردّ فعل طبيعيّ لأيّ جديد.

واليوم حين تقترح قصيدة النثر نموذجها بعد أن وصلت القصيدة الحرّة (التفعيلة) إلى طريق مسدود، فإنّ الحوار والسجال والتسفيه والتخوين يتجدّد في اتهام قصيدة النثر

بأنّها على الأقل ليست شعراً، ولا يمكن أن تنتمي إلى شجرة العائلة، فضلاً على اتهامات أخرى أصبحت ضمن الأرضية التاريخية لثقافة هذه القصيدة.

علمتنا التجارب السابقة أنّ النموذج الجديد ـ مهما كان ـ لا يستطيع لجم ألسنة الاعتراض والسجال والتشكيك والسخرية من جهة، ولا تستطيع هذه أن توقف النموذج ولاسيّما حين يتمتّع بقدرات وإمكانات وخصائص نوعية قادرة على الصمود، لذا ظلّت قصيدة التفعيلة قائمة على الرغم من كلّ شيء، وستبقى قصيدة النثر قائمة وحاضرة وفاعلة ـ ضمن رؤيتها الجديدة وقيمها وملاءمتها للراهن المزاجيّ والثقافيّ والرؤيويّ العربيّ ـ على الرغم من كلّ شيء أيضاً.

المنهج الذي يتوجّب على الدارس تنكبه وتشغيله من أجل التدخّل الموضوعيّ في فضاء هذه القصيدة، هو ذلك المنهج الذي يعاين الظاهرة أولاً ضمن سياقها التاريخيّ، وثانياً ضمن سياقها الموضوعيّ، وثالثاً ضمن سياقها الفنيّ والتشكيليّ، وأخيراً ضمن سياقها الثقافيّ، على النحو الذي تذوب فيه نبرة الحماسة وجنون الاندفاع، وتختفي العنصرية الفنية والتعصّب النوعيّ، بحيث يتكشّف منهج القراءة والاستقراء والفحص والتمثّل عن آليّات علمية ـ فنية ـ ثقافية لا تقصي الذوق، ولا المزاج، ولا الفضاء، ولا الخارج الموضوعيّ بصيغته المقارنة القابلة للمضاهاة والاختبار والموازنة، وصولاً إلى قناعة تقترب كثيراً من الحساسية الموضوعية وهي تحتوي الظاهرة احتواءً شاملاً وكلياً.

ترتبط الوظيفة التي تشتغل عليها قصيدة النثر الحديثة بالرؤية والمنهج ارتباطاً وثيقاً وفعّالاً، من حيث كشف المجال الحيويّ الذي تعمل فيه هذه القصيدة، إذ تتحدّد على ضوئه قابليتها على القيام بوظائف فنية وجمالية وثقافية وحضارية، يكون بوسعها تركيز حضور قصيدة النثر وتكريس فعلها الشعريّ في الميدان، من جهة فرض احترام النوع ومزاحمة الأنواع الأخرى وهي تجتهد في الإبقاء على قدرٍ من حضورها. على النحو الذي ينفتح الفضاء الشعريّ انفتاحاً واسعاً لمنافسة فنية موضوعية تحتكم إلى حساسية الحال الشعرية المتلقية، وهي تقصي نموذجاً وتضع نموذجاً آخر موضع الاهتمام والتداول والفعل.

في كتابه ((إشكاليات قصيدة النثر)) (*) حاول الشاعر والناقد عز الدين المناصرة الغوص في باطن الحساسية العميقة لهذه الإشكالية، وقدّم مجموعة من الآراء والمقترحات والفروض وناقش القضية من زوايا نظر مختلفة، ساعياً قدر المستطاع أن يكون باحثاً مجرّداً ينأى عن فرض آرائه الشخصية، بوصفه شاعراً مارس كتابة هذا النوع من الشعر وتابع منجز هذه القصيدة عبر عقود.

الكتاب مهمّ من جهة أنه طرح شبكة من المعاينات عبر استفتاء أجراه مع مجموعة منتخبة من المشتغلين في هذا الحقل في عموم الوطن العربيّ، مشرقه ومغربه، فتنوّعت الآراء وتعدّدت وكشفت بالنهاية عن حقيقة الإشكاليات التي تمخضّت وتتمخّض عنها قصيدة النثر، وكنّا من جملة المثقفين والأدباء المسهمين في هذا الاستفتاء، الذي تجلّت قيمته من طبيعة الأسئلة التي طرحها المناصرة على ضيوف الاستفتاء، والتي نعتقد أنها تنطوي على قدرٍ عالٍ من الشمول والموضوعية والوعي والمعرفة، وجاءت نتيجة لدراسة معمّقة وتاريخية لإشكالات هذه القصيدة عبر عصورها كافة.

وحين اجتهدنا في تخصيص كتابنا هذا لقصيدة النثر، وعلى هذا النحو الذي يتعرّض لمقاربتها على وفق رؤية ثقافية، وجدنا من المناسب وضع إجاباتنا على أسئلة المناصرة موضع التمهيد للكتاب، وقد تتعرّض بعض إجاباتنا لتعديلات نحسبها في صالح تطوّر الفكرة باتجاه إشباع فضول السؤال من جهة، ومن جهة أخرى توجيه الرؤية الثقافية العامة بصدد قصيدة النثر وإشكالاتها في السبيل الذي يتمثّل منهج كتابنا ويجيب على أسئلته، وصولاً إلى رفد النقاش والسجال والحوار الخاصّ بهذه القصيدة بإمكانات بحثية ورؤيوية جديدة، يمكن أن تسهم في تعميق مجال البحث والقول والتنظير والإجراء.

(*) إشكاليات قصيدة النثر ـ نص مفتوح عابر للأنواع ـ، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

فيما يأتي الأسئلة التي طرحها علينا المناصرة في استفتائه الشهير، والإجابات التي اجتهدنا في وضعها ونشرت في كتابه أولاً، وتخضع هنا لبعض التعديل الضروريّ الملائم لرؤية كتابنا ومنهجه وطريق تصرّفه بالآراء والقيم والمقترحات:

السؤال الأول:

لم يتم إثبات شرعية قصيدة النثر بوساطة التنظير، إذ عجز التنظير النقديّ عن تحقيق ذلك، بسبب تركيز النقد على ـ قياس قصيدة النثر، على الشعر، لكنّ قصيدة النثر أخذت شرعيتها من خلال طباعة مئات المجموعات المنشورة من نوع قصيدة النثر ومن خلال السيطرة شبه التامة على المجلات الثقافية والملاحق في الصحف، حتى أصبحت (الجنس الأدبيّ السائد) بمستوياته المتعددة سلباً وإيجاباً، حتى أنها تكرّست في الفضائيات وفي قلب المهرجانات الشعرية العربية، لا أحد يجادل حول ـ (شرعية الأمر الواقع) لقصيدة النثر حالياً، لكنّ الجدل يدور حول ظاهرة (الاستنساخ التقليديّ) لنصوص قصيدة النثر إلى درجة الإشباع. فإن كنت تعترف بوجود هذه الظاهرة، فهل تعترف بضرورة غربلتها؟؟؟

الإجابة الأولى

لم تعد قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً مكرّساً بحاجة إلى اعتراف، لأنها فرضت نموذجها وأصبحت واقعاً شعرياً مهيمناً وشاسع الإجراء والحضور والتداول، لكنّ ما سمّي بـ ((ظاهرة الاستنساخ)) بحاجة ماسّة وبالغة الضرورة لغربلة نقدية مسؤولة، فالكثير جداً مما ينشر تحت لافتة هذه القصيدة هو أكثر ما يسيء إليها، ويضع في يد مناوئيها حجّة مرافعة مشفوعة بالقرائن الصحيحة ضدّها، وأحسب أنها مسؤولية في غاية الخطورة، وحبّذا لو اضطلعت بها إحدى جامعاتنا أو مؤسساتنا الثقافية في إقامة مؤتمر علميّ ((جادّ)) لمناقشتها والسعي إلى خلق وضع خاصّ بها.

السؤال الثاني:

يرى البعض أنّ قصيدة النثر هي (أعلى مراتب النثر) أو أنها (ثورة في النثر). ويرى الرأي الآخر أنّها (ليست شعراً) ويرى رأي ثالث أنها (شعر ناقص)، ويرى رأي

رابع أنّها (خاطرة شعرية) ويرى رأي خامس أنها (دفقة شعرية) جاءت موازية لحركة الشعر الحديث أو الجديد أو التفعيلة وأنّها (شعر كامل)، وأرى أنّها (جنس ثالث مستقلّ) يجمع درجات الشاعرية مع درجات النثرية السردية، أي أنّها نصّ عابر للأنواع. ما هي وجهة نظرك، تجاه مسألة التجنيس، سيما أن عدم تجنيسها يشكّل عائقاً أمام دراستها والاهتمام بها؟؟

الإجابة الثانية

إنّ قصيدة النثر هي تطوير للقصيدة العربية جاء موازياً لحركة شعر التفعيلة في مرحلتها الأولى، ثم تطوّر تطوراً ضرورياً للشكل في مرحلتها الثانية (ولاسيّما بعد أن استنفدت قصيدة التفعيلة كامل مؤونتها الشعرية ولم يعد لديها ما تعطيه)، مستثنياً ـ طبعاً ـ الكثير من النماذج المحسوبة عليها (أي على قصيدة النثر)، إذ يمكن وضع الجيد من هذا المستثنى تحت خانة ((كتابة خاطراتية)).

السؤال الثالث:

لماذا إصرار كتاب قصيدة النثر إلى درجة المكابرة، على المفاضلة بين الشعر والنثر والالتصاق بلقب شاعر والالتصاق بالجنس القديم (الشعر)، مع أنه قديم ـ بدلاً من البحث عن (خصوصيات جديدة) لقصيدة النثر، يقول محمد الماغوط (أنا أكتب نصوصاً، قِطَعاً، فليسمّها النقاد ما يشاؤون، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعراً وإنما كاتب نصوص). ما رأيك؟؟

الإجابة الثالثة

يتأتى هذا الإصرار في تقديرنا من حلم الإنسان العربيّ (التقليديّ) في أن يكون شاعراً، وعلى الخصوصية الجديدة أن تنفتح داخل جسد الجنس القديم (الشعر)، ويمكن الانتظام في خندق إصرارهم لكن ليس إلى درجة المكابرة، لأن الإبداع يتحقق في منطقة (الآخر/المتلقي) ومساحته، وليس بوسع الشاعر ولا بوسع مكابرته وحدها أن تحقق يقينية كافية لما يريد، أما إذا كان الماغوط غير معني بالتجنيس ـ قدر تعلّق الأمر بنموذجه ـ فلأنّ النقد العربيّ كرّسه رائداً من روّاد قصيدة النثر العربية، هذا أولاً، وثانياً لأنّ الناقد هو من يجب أن يكون

معنياً بذلك، بمعنى أنّ النصّ المكتوب هو الذي يقول كلّ شيء في خاتمة المطاف، وإذا ما أخفق في ذلك فلا تستطيع آلاف الادعاءات أن تنقذه من مهاوي الإخفاق، إذن العبرة دائماً بالنصّ المُنتج الذي يمكن أن يجري الكلام عليه حصراً.

السؤال الرابع:

هناك ما أسميه (درجات الشاعرية) في قصيدة النثر وهناك (درجات النثرية) فيها أيضاً، لكنّ الشاعرية بدرجاتها المختلفة، موجودة أيضاً في أنواع أدبية أخرى (السرد الروائيّ والقصصيّ والمسرح) ومثلاً. فهل يكفي وجود درجات شاعرية عالية في قصيدة النثر لتكون ـ شعراً كاملاً، مع وجود درجات عالية من النثرية في بعض نصوص قصيدة النثر مع أنّ (القصدية) ليست شرطاً، طالما أنّ هناك (نصاً متحققاً). ما تعليقك؟؟

الإجابة الرابعة

المسألة لا تتعلّق بعنصر الشاعرية ودرجاتها، لأنّ الشاعرية في كونها صفة رومانسية ليست موجودة في كلّ الأنواع الأدبية حسب، بل حتى في الأنواع غير الأدبية أحياناً، وربما في كلّ شيء ـ بحسب طبيعة تلقّي الأشياء والتعامل معها عاطفياً وانفعالياً ـ، لكنّ المسألة تتعلّق بوجود هدف قصديّ وسير واضح ومحدّد باتجاه تمثّل النوع وإنجازه وتكريسه، أي ما يمكن أن نسميه ((قصيدة الكتابة))، لأنّ شاعر قصيدة النثر لا يجب أن يكتب كلّ ما يحلو له تاركاً حبل القصيدة على غارب القراءة، ويتيح للآخرين حرية العمل في حقل النصّ وجمع البيانات والإحصاءات لوضع ما يكتب تحت لافتة نوع ما، إنّما يجب أن يكون على وعي ودراية وتصميم بأنّ ما يكتبه هو (قصيدة نثر) بالتحديد، لذا فهو يستنفر طاقاته الكتابية ويركّزها في هذا المجال وعلى هذا النحو.

السؤال الخامس:

لقد كانت (ثورة حركة شعر التفعيلة) منذ الخمسينيات، ثورة في المنظور بعد الموشحات، إضافة للثورة في الشكل الشعريّ. لكن هذه الثورة كانت داخلية، إي أنها انطلقت من داخل الشعر العربيّ، حيث دمّر نظام الشطرين واستبدل به نظام السطر

الشعريّ (غير الهندسيّ) أي المفتوح على التدوير الكامل للقصيدة كما دمرت القافية بصفتها قيداً شكلياً. وتمّ تحديث اللغة والصور الشعرية، فضلاً عن المنظور الجديد للعالم.

صحيح أنّ الوزن لم يعد شرطاً أساسياً للشعر على الرغم من (متعة الإيقاع والصوت)، لكن لا يوجد ناقد واحد في العالم كلّه قديمه وحديثه بما فيه النقد الغربيّ - قال بأنّ (الشعر يساوي الوزن فقط)!! إنّ للإيقاع متعة صوتية تعتبر مزيّة إضافية إذا ما توافر فيها وهو إيقاع منتظم غير مغلق. لكن إذا ما اعترفنا بوجود إيقاعات في قصيدة النبر لا حصر لها وغير منتظمة تماماً مثل النبر، بوساطة النبر اللغويّ العادي، فإنّ كلّ الأجناس الأدبية وغير الأدبية، تمتلك إيقاعات نبرية غير قابلة للحصر.

صحيح أيضاً أنه يمكن اختصار التفعيلات إلى تفعيلة واحدة أي اعتبارها جذراً، في التقطيع العروضيّ بحيث نستطيع تقطيع كتب الجغرافيا والتاريخ والزراعة وغيرها، فهذا لا يغيّر من الأمر شيئاً، فهناك فارق إيقاعيّ جوهريّ بين تقطيع اسم (امرىء القيس) وبين (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل....)، هو أنّ التقطيع شكلياً يعود إلى التفعيلة الواحدة. لكنهما مختلفان: هذا اسم وذاك بيت شعر، فالمسألة تتعلّق بالهوية.

وهناك خلط في وصف إيقاعات قصيدة النثر بين الأساليب البلاغية وبين الأساليب الإيقاعية: ما هي مواصفات (الإيقاع الداخليّ) في قصيدة النثر بعيداً عن المظهر الشكليّ للإيقاع وهو موجود في النثر؟؟

الإجابة الخامسة

المشكلة أنّ سؤالاً بهذه الطريقة لا يتفق مع خصوصية قصيدة النثر وطبيعتها، لأنّ كلّ المواصفات العامة التي يمكن وضعها في هذا السبيل قد يصدق أكثرها على قصيدة التفعيلة أيضاً، ويمكننا القول إنّ إيقاع قصيدة النثر يختلف بين قصيدة نثر وأخرى، إذ بوسع القول أن يكون واضحاً ومتجلّياً حين يتصل بقصيدة منتخبة بعينها يمكن أن تخضع للمعاينة والفحص وتعيين الخصائص، فلا مواصفات عامة تنطبق على القصائد كلّها، وهذا يشكّل خصوصية وتفرداً لقصيدة النثر يمكن أن تناسب العصر على نحو ما، فضلاً عن ذلك فإننا نرى أنّ إيقاع قصيدة النثر هو بالدرجة الأولى إحساس بالإيقاع، يتوافر

لحظة القراءة حين ينجح الشاعر في خضخضة لغة قصيدته وبعث الإيقاع من داخلها، وقراءة هذه القضية في قصيدة النثر يجب أن يجري بعيداً من الثقافة الإيقاعية التي تمخضّت عنها القصيدة العربية في شكليها السابقين، لأنّ النموذج مختلف ومغاير على أكثر من مستوى.

السؤال السادس:

قصيدة النثر (قديمة ـ جديدة) منذ نصوص الكاهن الكنعانيّ ـ إيلي ملكو، مروراً بالنفري ومحي الدين بن عربي وحتى آخر كاتب قصيدة نثر سنة 2001 م. فإذا اعترفنا بتعددية أشكال قصيدة النثر، فلماذا يبحث البعض عن (قوانين صارمة) لقصيدة النثر مرة، ولماذا يرى البعض الآخر أنّ قصيدة النثر (لا حدود لها) مرة أخرى، كيف يستقيم ذلك؟

الإجابة السادسة

لا نجد أنّ تلك النصوص القديمة كانت قصائد نثر على الرغم من جمالها الأخّاذ وسحرها المدهش، غير أنّ هذا لا يمنع من الاعتراف بتعدّدية الأشكال وتنوّعها في قصيدة النثر، وربّما كانت هذه التعددية إحدى أفضل سماتها وسبباً مهماً من أسباب ديمومتها واستمرارها، وننظر إلى من يسعون للبحث عن (قوانين صارمة) أنهم لم يفهموا أحوال قصيدة النثر جيداً، وأنّ بحثهم إنّما هو بحث عن نهايتها في سياق المنهج القسريّ لوضع قوانين صارمة، كما ننظر إلى من يعتقدون أنّ الحرية فيه (غير محدودة) أنّ حماسهم في إطلاق الأمنيات والأحكام بلا حدود لا يناسب قصيدة النثر، وعلى العموم نعتقد ـ نظرياً ـ أنّ كلّ شيء يجب أن يكون محدوداً كي يكون معقولاً.

السؤال السابع:

مهما قيل حول (الهوية المفتوحة) لأيّ جنس أدبيّ، فهو في النهاية ـ محدّد بمواصفات وخصائص عامة تميّز هويّة هذا الجنس عن ذاك (الرواية غير القصيدة غير النصّ المسرحيّ)، ولا أعتقد أنّ جنساً أدبياً يوغل في الهدم إلى درجة (فقدان الهوية) تحت شعار (تقارب الشعر والنثر مع الفنون) مثلاً. لكنّ بعض كتاب قصيدة النثر يقولون

عكس ذلك. فهل ستصل درجة الحرية في قصيدة النثر إلى درجة (هدم هويتها العامة). ما مستقبل قصيدة النثر لجهة حرية الشكل؟؟

الإجابة السابعة

إنّ موضوع (الهوية المفتوحة) بهذا الإطلاق غير الموضوعيّ وغير العلميّ وغير المنطقيّ بحاجة إلى إعادة نظر، إذ مهما تغذّت الأنواع الأدبية على بعض من عناصر جيرانها، فإنّ شكلها في هيكليته الأجناسية العامة يبقى ماثلاً، وفقدان الهوية بهذا المعنى يعني فقدان الكتابة.

قصيدة النثر لها شكلها وإن كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حولها من فنون، لكنّها في نهاية الأمر ـ مهما شرّقت في أرض الفنون الأخرى وغرّبت ـ يجب أن تقنع قارئها بأنّ ما يتلقاه شعراً، هذا هو رهان قصيدة النثر بصرف النظر عما يرتأي لها شاعرها من شكل.

السؤال الثامن:

لماذا ينظر دائماً لقصيدة النثر من زاوية (جدل الحداثة ـ التراث) أو (الأوربة والعوربة) فقط، فلا أحد يعترض على أنّ قصيدة النثر تمتلك (مرجعية تراثية)، ولا أحد يعترض على أنها تمتلك (مرجعية أورو ـ أمريكية)، إذا تذكّرنا ـ والت ويتمان وبودلير ورامبو... إلخ، ولا أجد يعترض على أنّ أدونيس هو الذي ترجم المصطلح (قصيدة النثر) عن سوزان برنار واستخدمه أنسي الحاج في نفس العام ـ 1960م. لكنّ كتاب قصيدة النثر، نشروا نصوصهم قبل ظهور المصطلح.

الإجابة الثامنة

لا شكّ في أنّهم انطلقوا من (المرجعية الأورو ـ أمريكية) ولم ينطلقوا من مفهوم (الخاطرة الشعرية)، فمشروعهم كما تبدّى فيما بعد كان أكبر من مفهوم الخاطرة، وأعتقد أنّ تفاعلاً منتجاً حصل لديهم بين اطلاعهم على تلك النماذج وحلمهم في كتابة جديدة.

نعتقد أنّ التسمية ((قصيدة نثر)) تكرّست الآن بما يكفي للعزوف عن أيّة مقترحات جديدة في هذا الشأن، ونستغرب كثيراً لمقترحات أدونيس الأخيرة، ونقترح أن نرضخ جميعاً لهذه التسمية ونبحث في أمور أخرى أكثر جدوى.

أنّ توقّع بقاء الشعر (حركة التفعيلة قصيدة الوزن) في أرض الواقع أمر يحتاج إلى نقاش، إذ ما معنى (البقاء)؟ هل هو مجرد وجود شعراء يمارسون كتابة هذين الشكلين، أم إنّ هذه الممارسة تنطوي على تجديد وتطوير مستمرّين؟ نجد أنّ الشكلين استنفدا إمكاناتهما الفنية تماماً، وهما سيستمران شكلين غير قابلين للتطوير، ومن ثمّ يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيوي والحيّ لألق ديوان العرب وعطائه، ولا داعي لأن نعدّه بإزاء ذلك جنساً ثالثاً جديداً.

على الرغم من أنّ الاستثناء هنا يشمل شعراء آخرين ـ غير الماغوط ـ من شعراء قصيدة النثر العربية الحديثة، إلّا أنّ القول بظاهرة (شعرية الترجمة) صحيح، لكننا من أجل (توطين المرجعية الأسلوبية) يجب الالتفات إلى النماذج المعبّرة تماماً عن جنس الشكل وروحه للاحتكام إليها وتوصيفها، مهما كانت عملية الفرز الآن صعبة ومضنية.

السؤال التاسع:

يهاجم كتاب قصيدة النثر (المنبرية والمهرجانات الشعرية)، مع هذا هناك منذ أوائل التسعينيات (كوتا إلزامية) تفرضها الحكومات لصالح قصيدة النثر، ما تفسير ذلك؟؟

الإجابة التاسعة

لا بأس ـ في تقديرنا ـ من إسهام قصيدة النثر في المهرجانات، على أن يخضع المنبر التقليديّ لتعديلات وتحويرات وإجراءات تناسب واقع هذه القصيدة وطبيعتها وكيفياتها، وبإمكانها الاستجابة لفضائها وتنوّعها وخصوصيتها، وأن يكون شاعرها قادراً على توصيل حساسيتها وروحها بما يمتلك من مهارات إلقاء خاصة.

السؤال العاشر:

غياب الاتساق والانسجام في كثير من نصوص قصيدة النثر. مع ميل واضح إلى (تبريد اللغة) وميل إلى التأمل الفلسفيّ البارد، (ليس المقصود علاقة الشعر بالفلسفة) ـ ساهم كلّ ذلك في اتهام قصيدة النثر بتطفيش الجمهور منذ أوائل التسعينيات، ما تعليقك؟؟

الإجابة العاشرة

أيّ جمهور هذا الذي نتحدّث عنه! نحسب أنّ جمهور الشعر عادة هو جمهور النخبة، كما أنه ليس كلّ طُرز قصيدة النثر تميل إلى (التأمّل الفلسفيّ)، بل على العكس ثمة نماذج منه تسخر من هذه ذلك وتعدّها من المهيمنات التي يجب أن تغادرها هذه القصيدة، فبرزت ميول مهمة نحو الحياة بكلّ وهجها وتدفقها وعفويتها وطبيعتها وهوامشها وتفاصيليتها وبساطتها، أمّا قضية الجمهور فهي قضية ترتبط بالبنية الثقافية للإنسان العربيّ الراهن أكثر من أيّ شيء آخر، هل يمكن الاعتقاد أنّ أيّ كتاب يطبع اليوم في أيّ مجال من مجالات الثقافة والإبداع، تصل نسخه المباعة إلى عشرة آلاف نسخة في منطقة يصل نفوسها إلى أكثر من (300) مليون إنسان؟

السؤال الحادي عشر:

انطلقت قصيدة النثر من الدعوة إلى استعمال (اللغة الهامشية والصورة التفاصيلية) للتعبير عن حركة الحياة خصوصاً لدى الطبقات المحرومة كما زعم بعضهم، وأعلنوا رفضهم لفخامة (اللغة النبوية) الوجودية ـ لكنّ واقع النصوص يقول عكس ذلك. ما صحّة هذه المقولات النقدية؟

الإجابة الحادية عشرة

للغة الهامشية التفاصيلية شعراؤها مثلما للغة الوجودية النبوية ـ التي عمّقها أدونيس ـ شعراؤها أيضاً، وبما أنها قصيدة التنوّع والإدهاش فمن مصلحتها تماماً أن لا تنضوي تحت أيّ شعر ولا تلتزم كليا بأيّة مقولة.

السؤال الثاني عشر:

لجأ بعض كتاب قصيدة النثر لممارسة (التنظير النقديّ) للتغطية على ضعف النصوص، وكانوا يقولون إنّ (النصّ هو الحكم الأول والأخير) ونحن نوافقهم على ذلك، لكنّ معظمهم يستخدم (السيرة الذاتية) و (كلّ ما هو خارج النصّ) بأسلوب دعائيّ بعيداً عن النصّ، وهو ما كانوا يحرّمونه على غيرهم، هل لهذا علاقة بنظرة (المنفعة) الإعلامية أم له علاقة بركاكة وبرودة وجفاف كثير من النصوص أم بسبب غياب النقاد؟؟

الإجابة الثانية عشرة

إنّ لجوء معظم شعراء قصيدة النثر إلى ممارسة (التنظير النقديّ) يقع في أكثر من حقل، فمنهم من يسخّر ذلك خدمة لأسلوبهم الدعائيّ في سبيل الحصول على منفعة إعلامية، ومنهم من يحاول أن يغطي على ضعف نصوصه وبرودتها وجفافها وركّتها، وهذان الأسلوبان مكشوفان ولا يمكن لهما أن يحققا نتائج مهمة.

إلّا أنّ هذا لا يمنع من توافر بعض شعراء قصيدة النثر على وعي نوعيّ استثنائيّ ورؤية نظرية عميقة، تمكّنوا فيها من تحقيق إنجاز نظريّ يسند إنجازهم الإبداعيّ، ويمدّه بأسباب التطوّر والرقيّ.

السؤال الثالث عشر:

ظهرت قصيدة النثر في دفقتها الأولى في الفترة (1954 ـ 1967)، ولم تثر أيّة اعتراضات آذناك باستثناء ـ (الشبهة السياسية) حول مصادر تمويل المجلات التي روّجت لقصيدة النثر، بينما أثيرت اعتراضات في نفس الفترة (نقدية وفكرية) حول حركة شعر التفعيلة تجاه مسألة هدم الموروث.

ثم تلاشى الاهتمام بقصيدة النثر في الفترة (1967 ـ 1985)، هل لهذا التلاشي علاقة بصعود (شعر الروح الجماعية) الفلسطينيّ ـ اللبنانيّ في هذه الفترة، ثم أعيد الاعتبار لقصيدة النثر بقوة واضحة منذ أوائل التسعينات. هل لهذه العودة القوية علاقة

بظهور (ثقافة العولمة) و (ثقافة السلام) الأمريكي، الإسرائيلي، أم أن الأمر يتعلّق بظاهرة (عودة المكبوت)؟؟

الإجابة الثالثة عشرة

لثقافة العولمة وعودة المكبوت علاقة لاحقة لإعادة الاعتبار بقوّة منذ عام 1985 تقريباً لقصيدة النثر، أمّا العلاقة السابقة والأولى فإنها تتعلّق بظروف موضوعية ونوعية في آن، إذ إنّ الفترة التي غابت فيها قصيدة النثر عقب ظهورها بين عامي (1967 ـ 1985)، هي فترة بلوغ قصيدة التفعيلة أوج مراحل نضجها وألقها بحيث غطّت على ما عداها، فضلاً على هيمنتها على الآلة الثقافية والإعلامية التي وجّهت الثقافة العربية وسيّرتها أكثر من نصف قرن تقريباً، إذ فرضت بها نموذجها فرضاً يكاد يكون إيديولوجياً، على النحو الذي لم تسمح فيه قصيدة النثر أن تتنفّس بحرية.

السؤال الرابع عشر:

يمكن اعتبار النصف الأول من الخمسينيات (بداية لتاريخ مقصود) لقصيدة النثر، فقبل ذلك كانت هناك إرهاصات أوليّة (خواطر أدبية ذات شاعرية). ما هو التاريخ الموجز الحقيقيّ لقصيدة النثر في القطر الذي تنتمي إليه بعيداً عن لا منهجية (التاريخ بأثر رجعي!)؟

الإجابة الرابعة عشرة

التاريخ الموجز الحقيقيّ لقصيدة النثر في العراق هو مرحلة الستينيات الساخنة، وترتبط نشأتها بجماعة كركوك ((صلاح فائق وسركون بولص وفاضل العزاوي وغيرهم)) من جهة، وترتبط من جهة أخرى بمجلة ((الكلمة)) التي دعمت هذه القصيدة وروّجت لها وأصدرت ملفات خاصة بها، وتجلّت قصيدة النثر العراقية في ظهور مختلف مرة أخرى عند شعراء مرحلة السبعينيات، لدى مجموعة من شعرائها المميزين هم ((زاهر الجيزاني وخزعل الماجدي وسلام كاظم ورعد عبد القادر ورعد فاضل وغيرهم))، سعوا باجتهاد واضح إلى وضع نموذج مختلف لقصيدة النثر، عبر الإبداع النصّيّ والتنظير النقديّ وتمكّنوا من تحريك الوضع الشعريّ العراقيّ على نحو عميق وواضح.

السؤال الخامس عشر:

مارس النقد المحترف (التقصير) تجاه قراءة (شعراء التفعيلة ـ بعد الروّاد)، فالنقد لم يكتب إلّا عن الروّاد، رغم مرور أكثر من أربعين عاماً على بعض (شعراء ـ بعد الرواد). ويشكو كتاب قصيدة النثر من أن النقد أهمل ـ نصوص قصيدة النثر، رغم أنها وصلت إلى مرحلة الإشباع وربما ـ الشيخوخة. هل يعود ذلك إلى أنّ كتّاب قصيدة النثر وضعوا عائقاً أمام الناقد حين أصرّوا على قراءة قصيدة النثر ـ كشعر بالقوّة، أم هي أزمة النقد نفسه الذي صار يميل إلى عقلية (القلعة ـ الثكنة) المغلقة، أعني أن النقد أصبح يتمركز حول نفسه بصياغة نظريات، يكون النص فيها مجرد هامش يؤكّد النظرية نفسها؟؟

الإجابة الخامسة عشرة

لا يمكن لهذه المسألة أن تنضبط على نحو مثاليّ، لا كما يرغب النقاد ولا كما يتمنى الشعراء، فعلى طيلة حياة الشعرية العربية ومسيرتها ثمّة سوء فهم دائم بين الشعراء والنقاد، وأظنّه سيبقى كذلك كحساسية جدلية لا بدّ منها، وربما كان ذلك ـ كما نظنّ ـ وعلى نحو ما في صالحهما معاً.

الناقد دائماً معنيّ بالنصّ الجيّد أو النصّ الذي هو في سبيله إلى أن يكون جيداً بعد التطوير المطلوب، وما إهمال غيرها من النصوص إلّا وجهة نظر نقدية واضحة، فالصمت النقديّ بإزاء نصّ أو ظاهرة يعني قولاً وكلاماً.

وعموماً فإنّ الشاعر الكبير لا ينتظر نقداً بالمعنى التسوّليّ دائم الشكوى، لأنّ نصوصه إن عاجلاً أم آجلاً هي الموضوع الرئيس للنقد، أمّا كتّاب قصيدة النثر (الضعاف) بالذات فإنهم سينتظرون طويلاً حتى يتجاوزا ضعفهم أو يهلكوا دونه.

أمّا قضية وصف الموضوع بالأزمة (أزمة نقد/ أزمة نصوص) فنحسب أنّ ما تثيره القضية من ضجّة فإنّ محتواها إعلاميّ ـ وربما إيديولوجيّ ـ أكثر منه إبداعيّ نوعيّ، ففي كلّ العصور وفي مختلف الثقافات ثمة أحاديث عن أزمات متكررة، ولا يجدي في خضم ذلك لا التحزّب ولا الاتهام ولا غيرهما، لأننا نرى الناقد المحترف يقف باستمرار بإزاء عالم ضاج بالأنواع والألوان والحركات والرؤى والأفكار، وبوسعه أن يقول كلمته، تلك التي ينتظرها الجميع.

الفصل الأوّل

فصاحةُ قصيدة النثر

ـ حداثةُ اللغة تكتبُ عصرها ـ

ـ مدخل في المعنى التاريخيّ للمفهوم

ـ سيمياء اللغة : فضاء التعبير

ـ مقاربة في ستراتيجية النوع الأدبيّ

ـ الخطاب والخطاب المضادّ

ـ حداثة اللغة : حداثة المغامرة

فصاحةُ قصيدة النثر

ـ حداثةُ اللغة تكتبُ عصرها ـ

مدخل: في المعنى التاريخيّ للمفهوم

يعرّف رولان بارت الكتابة ـ في محاولة لتشخيص جوهرها اللغويّ الإبداعيّ ـ بأنّها ((علم مُتَع الكلام))[1]، وغالباً ما تتحقّق هذه المتعة بكثافة أكبر وحساسية أعمق حين ينجز الكلام مستوى عالياً من الشعرية في صوغ نظامه التعبيريّ، بصرف النظر عن أجناسيته وانتمائه المعيّن إلى النوع الأدبيّ والمساحة الإبداعية.

إذ لا يفرضُ هذا التعريف انشغالاً ما بالقواعد والقوانين المتعلّقة بجديّة نظرية الأدب وارتهان اللغة المصيريّ بها، قدر احتفائه بجوهر هذا الكلام وفرادة صوغه اللغويّ وطريقته الجمالية في التعبير والتدليل، بما يحقق إضافة مُتعيّة تتجاوز كثيراً أكاديمية البناء الأدبيّ التقليديّ وتعمل من فوقها، ولا سبيل إلى إدراكها باعتماد وسائل التلقّي وتقاناتها المألوفة والمتداولة، ما لم تقترن عملياً بطاقة تخيّل واعٍ تخترق النسيج وتنفتح على أوسع مجال ممكن، وتكشف في الوقت نفسه عن الطريقة الفريدة التي استُعملت فيها اللغة، وتتدخّل في الطبقات العميقة للنظام المؤلّف للكلام والمشتغل على صوغه.

حين تنتمي الكتابةُ إلى جنس الشعر خصوصاً، فإنّ المسؤولية الملقاة على عاتق وظيفة اللغة في صناعة المتعة وحيثياتها ومناخاتها سوف تتضاعف، مما يتطلّب ـ بناءً على ذلك ـ جهداً أكبر لاكتشاف أسرار اللغة في تشكيل نسيجها الشعريّ، واكتناه طاقاتها البكر المتخفية في الطبقات العميقة من جسد الكلام.

العمل الشعريّ يمارس نشاطاً خاصاً جداً على اللغة وفيها وضمن أنساقها، فهو ((يوضّح صدى اللغة، أيضاً قوّة التسمية لدى الكلمة))[2]، ومن هنا تتفجّر أولى ينابيع البنية الإيقاعية الملتحمة بالبنية اللسانية للكلام الشعريّ.

إنّ القوانين الثقافية والأدبية التي تحكم حياة النوع الأدبيّ، وتؤسّس مجاله الإبداعيّ، وترسم صورته الدالّة في فضاء التلقي، وتمنحه قوّة تداول خاصة، وتتحكم بها على نحو تفصيليّ، تنشأ عادةً من طبيعة النوع المميزة ودرجة حساسية هذه الطبيعة في علاقتها باللغة خاصةً، وكلّما تغيّرت الطبيعة وانحرفت درجة الحساسية استجابة لذلك، فرض هذا ـ ضرورةً ـ تغييراً في القوانين، ذلك أنّ الطبيعة نفسها ـ كما يرى أرسطو ـ ((تعلّمنا اختيار الشيء المناسب))[3] في لحظته المناسبة.

ويجب انتهاء صلاحية هذا التعلّم بموجب سقوط المناسبة، ليظهر تعلّم جديد يناسب التغيّر الحاصل في الوضع اللاحق، على النحو الذي يكشف عن المرونة الهائلة التي تتمتّع بها اللغة في درجة استجابتها وطاقة استيعابها لفرادة الاستخدام وحيويته ونشاطه الخلاّق، في التعبير عن الفكرة والتجربة من جهة، والتلاؤم مع حساسية النوع الإبداعيّ ونموذجه التشكيليّ والفنيّ والجماليّ من جهة أخرى.

وإذا ما أدركنا بأنّ عمل الشاعر ـ في أيّ مستوى من مستوياته ـ ليس عملاً إجرائياً في التاريخ والجغرافيا والفضاء والسيرة والواقع والضرورة، بل هو عمل خارق ومتجاوز وعابر للآفاق يعمل في حقل الاحتمال والتصوّر والتمثّل والتخييل، لأنّه بطبيعته لا يروي ((ما وقع بل ما يجوز وقوعه))[4]، لعرفنا أنّ وضع القوانين الضابطة لآليّات عمل النوع ستكون هنا أكثر قلقاً، وأكثر عرضة للتغيير والانحراف والتطوّر والتبديل.

ربّما يكون الإيقاع بنموذجه التشكيليّ أكثر القوانين الضابطة لحركة العناصر عرضةً للاهتزاز في النظرية الشعرية، لارتباطها الوثيق بالحساسية، سواءً على مستوى الإبداع أم التلقي، وأنّ أيّ تغيير يحصل في وسائل العمل الشعريّ الأخرى ينعكس آليّاً على بنيته الإيقاعية، على النحو الذي يجعلها الأقل استقراراً وثباتاً وقدرة في الحفاظ على الوضع والعضوية في إنتاج شعرية النصّ. غير أنّنا خلافاً لذلك ـ وفي سياق دراسة فاحصة للتاريخ الشعريّ ـ نكتشف أنّ الحرص على الأوزان والقوافي جرى على نحو تقديسيّ ودكتاتوريّ بالغ الترويع، بلغ حدّ الإيحاء بأنه العنصر الحاسم والنهائيّ في التثبّت من إمكانية انتماء الكلام الأدبيّ إلى حقل الشعر، مع أنّ الأوزان والقوافي وحدها ليست

كافية لخلق البنية الإيقاعية في القصيدة، فثمّة إمكانات إيقاعية أخرى تسهم ـ ربّما ـ أكثر من الأوزان والقوافي في إنجاز هذه البنية أحياناً، على النحو الذي يسهّل عملية التفاعل مع الوسائل الأخرى لإنتاج قصيدة ناجحة تشتغل على مكوّنات وروافد إيقاعية ليس مصدرها الوزن والقافية.

وجاءت هذه القدسية ـ ونكاد نقول الصنمية ـ عند المشتغلين على الشعرية العربية، منذ أن تأسّس لديهم أول حقل بسيط للملاحظة والمعاينة والفحص واستخلاص القيم حتى وقت قريب، بحضور كبير تحوّلت فيه إلى مسطرة نوعية تقيس شعرية القصيدة، استناداً إلى مدى تطابقها مع وحدات هذه المسطرة.

نحسب أنّ قصائد كبيرة قُتلت، وأخرى رديئة تصدّرت المشهد الشعريّ وتكرّست تاريخياً في الذائقة العربية سنوات طويلة على أنها النموذج المثال للشعرية العربية، وقد تكون حجّة الامتثال لقواعد العروض الخليلية من أهم أسباب هذا التفوّق ـ مع الإشارة إلى أنّ الزحافات والعلل التي تشكّل عند أكثر العروضيين تنازلاً عن المثال الإيقاعيّ في النظرية العروضية ـ تمثّل كنزاً إيقاعياً لم يستثمر ويطوّر ـ للأسف ـ، مما جعل ضرورة التمرّد عليها أمراً أكثر مشروعية وإلحاحاً على أكثر من صعيد.

وعلى العكس من هذا فإنّ نظرية الشعر عند الأمم الأخرى كانت أقلّ تقديساً للمعطى الإيقاعيّ المتمركز في الأوزان والقوافي حصراً، إذ انصبّ جهد الشعر الفرنسيّ مثلاً بوصفه أعلى نماذج الشعر الأوربيّ ((منذ الرومانتيكية على تحطيم أغلال الأعراف والمفهومات، التي كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالقافية وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكيّ جميعها، وكذلك قواعد الأسلوب ((الشاعريّ)) ـ أو السامي ـ وحديثاً أيضاً، القواعد المتبعة للنحو والمنطق. وكما هو شأن الشعر الرومانتيكيّ وشعر الرمزيين الحر، ولدت قصيدة النثر من تمرّد على الاستعبادات الشكلية التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية، والتي تضطرّه إلى أن يصبّ مادة جمله اللدنة في قوالب جاهزة))(5).

إلّا أنّنا إذا أمعنّا النظر في بعض المحاولات الجريئة في تاريخنا الشعريّ العربيّ، سنلمح وعياً متقدماً يتفق مع بعض جوانب أطروحتنا في هذا الميدان، مما يجعلنا نعتقد بأنّ

ثمة أصواتاً أو التماعات أشرقت هنا وهناك خارج صلابة الصنمية وتابو القدسية ((المهيمنة)) على المشهد، فالنظرية الإيقاعية في الشعر العربي اضطربت منذ القرن العاشر الميلاديّ، وتمثل هذا أولاً في دفاع الصولي عن شعرية أبي تمام، وثانياً في تشكيك الجرجانيّ باعتماد الوزن والقافية مقياساً للتمييز الشعريّ، إذ أقرّ بأنّ المعنى التخييلي يقدّم شعراً لا يقدّمه المعنى العقليّ حتى وإن جاء موزوناً مقفى.[6]

إنّ اللسان العربيّ يتمتّع بمرونة لغوية وإيقاعية فائقة تسهّل له فعالية التشكيل الإيقاعيّ حتى خارج سلطة الوزن الشعريّ الخليليّ، وينطوي على إمكانات غير محدودة يتمكّن بوساطتها من ((أن يتجسّد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية)) [7]، مما يقلّل كثيراً من أهمية القياسات السيمترية الضيّقة لنظرية العروض العربية في حسم شعرية القصيدة.

إنّ المفهوم العروضيّ استناداً إلى معطيات هذا المدخل التعريفيّ أخذ معناه التاريخيّ من فعالية ((الهيمنة)) التي عمل ميدانياً في ضوئها، وكرّس بُعدَه المفهوميّ نظرياً في الاعتقاد الشعريّ القائم على النظر إليه بوصفه مسلّمة لا مجال إلى الإخلال بقدسيتها، وانعكس هذا على تعزيز ثقة الشعراء به، واطمئنانهم إلى ملاذ يقيهم من الشطحات والشذوذ والخروج على تقاليد الميراث العائليّ المتسلّطة على الفعل الشعريّ.

إذن المفهوم اكتسب معناه التاريخيّ من افتراضات قَبْلية، تصادر المحاولة وتعتمد في تسويق أطروحتها وفرض معطياتها على مرجعية ماثلة في التاريخ، ولكنها ليست فاعلة فيه، مما يضعف في نظرنا شرعيتها العلمية والثقافية والقانونية، إذ إنّها في الموقف الذي تكفّ فيه عن ممارسة تسلّطها المستمد من ميتافيزيقيا الميراث ولعبته المقدسة، فإنّ مستوى التضليل فيها يخفت ويتلاشى، وتتحول لعبته إلى لعبة تراثية وذاكراتية مرهونة بزمن المناسبة ومكانها المحدّدين لا أكثر.

سيمياء اللغة: فضاء التعبير

تعدّ اللغة المكوّن الأهم والأخطر في مسيرة التشكيل الشعريّ لبنيان قصيدة النثر، وتأتي هذه الأهمية من شدّة خصوصية هذه اللغة، وطبيعه تكوينها، وحساسية تشكيلها، ومخزونها التعبيريّ والثقافيّ، بوصفها المادة التكوينية الأساس في صناعة فضاء التعبير الشعريّ داخل عالم هذه القصيدة. وفي الوقت الذي تدخل فيه اللغة في صناعة النسيج النصّيّ الشعريّ تتحوّل ضرورةً إلى لغة ثانية، بمعنى أنّ ماء الشعر هو الذي يمنحها هذه الطاقة الفريدة على التحوّل إلى مجال تدليليّ آخر، إذ إنّها تتمخّض عن شبكة معطيات وقيم وأخلاقيات تعبيرية وسيميائية مبتكرة وحديثة وذات طابع حيويّ وخاصّ.

يتوقف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوّة التشكيل النصّيّ وفاعليته وانعتاق فضائه وحرية خياله من جهة، ويتوقف من جهة أخرى على فضاء التحوّل الانزياحيّ الذي يحصل في حركة الدوال.

لغة قصيدة النثر تدخل في التفاصيل كلّها دخولاً اختراقياً وتجاوزياً، وتفتح منافذ متجددة باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنصّ، لغة متوترة في صيغ طوارئ دائمة، تنطوي على قدر كبير من الثورة والاستفزاز والتحدّي والنقض، لا تستقرّ ولا تتواطأ مع الممكن والمألوف والمدرك.

هي رفض لكلّ أشكال التحديد والمنطقة والتموضع الدلاليّ والاستقرار التشكيليّ، ففي حدود الفعل الشعريّ المتجوّل داخل عمارة الكلام هي تشكيل لا منطقيّ ولا معقول، لأنها عندما تنطلق من حدود المدى الدلاليّ المعجميّ فإنّها تدخل في صلب عمليات تشكيل عالمها وفضائها الخاصّ، لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ بسبب انفتاحها على محتملات دلالية مجازية غاية في الجدّة والحداثة وبعيدة عن مدياتها المعنوية، فيصبح موروثها بعيداً جداً وسلبياً بإزاء شعرية وضعها وطاقتها الإنجازية الحبلى بالاحتمال ذات المرونة الاستثنائية العالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف.

لغة قصيدة النثر في صيرورتها ليست جزءاً محدداً من النصّ بوصف تقاسم الوظيفة اللسانية العامة وتجزئتها، على النحو الذي يمارسه نشاط وسائل التعبير الأخرى، إذ إنّها العنصر التشكيليّ الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية داخل النشاط العام للنصّ، بمعنى أنّ لها دوراً رئيساً في عملية البنينة والتكوين الشعريّ، فهي ـ حسب سارتر ـ كيان مستقل كالأشياء، ويجب أن تفهم مطلقاً على هذا النحو.

إنّ استقلاليتها ليست استقلالية تفوّقية، استعلائية، جافة ذات عنف إيديولوجيّ، بل استقلالية كيانية متفتحة وخصبة، تعمل في مهمتها الأولى على كسر دائرة المعنى وتحطيم حدوده المقتضبة، القابلة للتحديد والتصنيف والمنطقة، والتلبّث غير المستكين في دائرة زئبقية لا تمنح معنى جاهزاً مسيطراً عليه. فكلّ ما تفعله على هذا المستوى هو أنّها تمنح ومضات وإضاءات وبرقيات شفافة تشكّل في ذهن المتلقي خطوطاً احتمالية لمقترح المعنى، لظلال المعنى، للتيار السرّيّ الذي يجري في قلب المعنى الديناميّ، لمقتربات المعنى وضفافه وهوامشه وحالاته ورؤاه، لانعكاسات متشظية مباشرة وغير مباشرة لبانوراما المعنى، لإيقاع خفيّ متداخل يولّد موجات متنوعة للمعنى بطرق مختلفة وأساليب متنوعة.

إذن لغة قصيدة النثر يجب أن تؤدي المعنى بطريقة حساسة ومختلفة و(مغايرة)، لا تعتمد الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة، بل مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة ومتنوعة ذات حراك متدفّق، ويجري الإرسال والتسلّم حسب قوة وفاعلية وثقافة آليّات المرسل والمستقبل. فبقدر ما تتمتّع به هذه الآليّات المتقابلة من نشاط متنوع وغزير ودينامي وخصب، على درجة معقولة من التكافؤ والانسجام فإنّها تنجح في إيراد احتمالات المعنى على وفق نواظم إيحائية ذات طاقة إشعاعية ثرية.

لغة قصيدة النثر بعث شعريّ من الداخل وإيقاظ حاد لمكنونات المفردة وحيواتها الكامنة السابقة، وتحريرها من ربقة ذاتها وهيمنة أعرافها، إنّها في هذا المدى التحرّريّ عملية فضح لأسرارها ومخفياتها واستنطاق حيّ ومتناغم لخارطتها الصمّاء، وتهديم بنائها

التقليديّ القائم وتخريب تصاميمه، على النحو الذي تتهيأ فيه لبناء آخر وتصميم آخر وفضاء عماريّ آخر لا يمت بصلة لمرجعياته التشكيلية السابقة.

إنّ سلطة الشعر هنا تقوم بتكبير ذرات المفردات ونويّاتها ملايين المرّات، إلى المستوى الذي تتحقّق فيه أعلى درجات الدهشة والانبهار والتفتّح والقدرة على التثمير، بحيث ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها المترسبة في ذاكرته اللسانية، عندما يدخل في عوالمها الداخلية الملوّنة المتشابكة ليمتلئ سحراً وغرابة وجنونا وتيهاً، ويبدأ بتكوين معجم جديد يصلح لمقابلة حساسية هذه اللغة. تشحنه المفردة الشعرية بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهدها أو تعرّف إلى خصوصيتها، تفتحه عليها وتورّطه في فضائها، فيصبح التعامل عندئذٍ تعاملاً امتزاجياً متفاعلاً، لا تعاملاً استقرائياً وصفياً خارجياً، يصبح النصّ الحديث بلغته الكيانية الحديثة المتجوهرة جزءاً من قلق وطموح ووعي المتلقي في درجة عالية من درجات القراءة، لتنتقل اللغة الشعرية من وظيفتها التوصيلية المحضّ إلى وظيفة انبعاثية، تتدخّل في أدق خصوصيات الشخصية وموقفها من الجمال والفكر والأشياء.

وهذا إنّما يتوجّب انطلاقاً رحباً وحرّاً في إيقاظ واستفزاز المناطق المظلمة في المفردة، وتحريرها من وضعها الدائريّ المغلق، وبهذا يتّجه الشاعر نحو بناء لغة أصيلة سحرية ـ كما يرى فيشر ـ أصالتها وسحريتها تنبعان من توافر شَرطي الحرية والكينونة الحيّة، إذ من دونهما تفقد اللغة أصالتها وسحريتها، لأنّه من غير الممكن خلق القدرة على فتح ممكن المفردة على لا ممكنها من دون حضور ماثل وواضح وقوي لهذين الشَرطين.

إنّ إمكانية إبداع قصيدة نثر عظيمة لا يتمّ مطلقاً من غير الاشتغال على تأسيس لغة نوعية خاصّة بالمستوى نفسه، إذ إنّ تفوّق اللغة على نفسها وانفتاحها الكلّيّ على ممكناتها العميقة، هو سرّ عظمة القصيدة وقرينة جوهرية من قرائن تحوّلها إلى لغة ثانية، ففي ((داخل كلّ قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة)) ـ بحسب أدونيس ـ، والعلاقة بين القصيدة ولغتها في هذا السياق ذات تأثير دائريّ متبادل، فضلاً على تمتين حضور

هذه العلاقة واشتباكها عبر جدليتها والتحاميتها وصدق تفاعلها وديمومة تواصلها وانفتاحها.

في الوقت الذي تقوم اللغة فيه بإنهاض القصيدة والارتفاع بها نحو السمو والتألق والصيرورة الصوغية العالية، فإنّ القصيدة تعمل بصورة تكافؤية على تنشيط خلايا اللغة وديناميانها وتشعباتها، ومن ثمّ إنضاجها وتطوير وتعجيل مستوى فاعلياتها وحراكها التعبيريّ.

مقاربةٌ في ستراتيجية النوع الأدبيّ

إنّ تكريس خصائص نوعية للجنس الأدبيّ واستخلاص معادلات تؤسس تقاليده، أمر تتوقف عليه الكثير من الخلفيات والمرجعيات، التي تعمل بتجربتها النوعية على إفراز قيم تتراكم بمرور تطور التجربة وتعميق مستويات فعلها، بما يشكّل فضاءً نوعياً يقرر مصير الجنس ودرجة انتمائه إلى نظرية الأدب.

ولا بدّ لنا ونحن نقارب فصاحة قصيدة النثر في ستراتيجية نوعها الأدبيّ، أن ننطلق ابتداءً من طبيعة المعتقدات التي تحكم ديمومة الأساسيات، ونتفق على ((أنّ إيقاع قصيدة النثر كثير التنوّع))[8]، كمعطى بدهيّ يفضي إلى مسار نظريّ يقبل تشكّل المفاهيم والشروع في خلق أطر نظرية للمصطلح. لنستعين بهذا المعطى في مواجهة إشكالية المصطلح، وحلم بناء ستراتيجية تضبط فاعلية النوع داخل ميدان نظرية الأدب، وهذا يقتضي العودة إلى المفاهيم المرشّحة للتسريح، لتحديد ما تبقّى من صلاحيتها النظرية، وبما يتلاءم إجرائياً ومعطيات الفضاء الشعريّ الجديد ـ نتاج الوضع المغاير المختلف ـ.

إنّ فحصاً دقيقاً لطبيعة إشكالية المفهوم وحدود عمله، مع الأخذ بنظر الاعتبار الأساس التاريخيّ المرجعيّ للتشكّل المفهوميّ، يقودنا إلى التثبّت من أنّ ((الوزن/ القافية)) ـ أقوى سلطة فرضتها النظرية العروضية ـ تاريخياً ـ على شعرية القصيدة العربية ـ هما في الحقيقة ((عمل تنظيريّ لاحق لتشكيل شعريّ سابق))[9].

بمعنى أنّ الشعر عمل أولاً على صعيد إنجازه الإبداعيّ بمعزل عن وعي التنظير وضروراته، والتحاقه بالشعر ـ فيما بعد ـ لا يمنحه إطلاقاً صلاحية حاسمة ونهائية في منح القصيدة ضمانة شعرية لا يمكن دحضها، أو الإخلال بثباتها واستقرارها، فـ ((ليس للوزن في الشعر نفس القيمة التي تتمتّع بها المحاكاة، بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميّزة لما هو شعريّ على عكس التخييل والمحاكاة، التي إذا ما توافرت في القول دون الوزن سمي القول قولاً شعرياً))[10].

وإذا ما عرفنا أنّ النصّ الأدبيّ الحديث ـ بمختلف تمظهراته الأجناسية والنوعية ومنها الشعر ـ تخلّى عن الأنموذج ((الجُمليّ)) له، وتحوّل في الغالب إلى ((دفق قويّ من الكلمات، شريط تحت لسانيّ))، بكلّ ما ينفتح عليه هذا التحوّل من متغيّرات شكلانية وبنيوية وقرائية، فإننا سندرك حتماً حجم الخسارة الهائلة التي تتعرّض لها القواعد الضيّقة والقوانين الصارمة، المصمّمة لاحتواء عمل ذي فضاء مقنّن لا يتناسب إطلاقاً مع هذا الانفتاح الفضائيّ المهدِّد، وهو يزيح إحكام الميراث ((القاعديّ)) للمهيمنة السابقة، باعتقاد انعدام صلاحيتها وضرورة إزاحتها خارج حقل العمل.

من هنا تبدأ قصيدة النثر بتأثيث بيتها المصطلحيّ وشرعيتها المفهومية والإجرائية، وهي تقيم صرحها على انهيار المبرّر العروضيّ بوصفه أساساً نظرياً وعملياً لإقرار النوع الشعريّ وإثباته رسمياً، فضلاً على أنّ مصطلح ((قصيدة النثر)) في هذا السياق ينطوي ضرورةً ((على مصادرة قبْلية تعتبر الوزن شرطاً للشعر، وتقيم تعارضاً بين الوزن والنثر، فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن، وهذا يعني بالنتيجة أنّ الوزن هو شرط الشعر، وأنّ الخلو من الوزن هو السمة الأساسية في النثر، وتكشف القراءة الفاحصة لتاريخية قصيدة النثر الإشارة إلى أنّ هناك قصائد جاهلية كثيرة اعتبرها الرواة شعراً مع أنهم انتبهوا إلى خاصية خلوّها من أي وزن خليليّ))[11].

على هذا الأساس فإنّ تمترس المناهضين لقصيدة النثر خلف معقل الوزن ـ وهو السلاح الوحيد الذي يستعينون به في مقابلتهم الحضارية ـ يجعل حجتهم ضعيفة، ولا تصمد طويلاً أمام الحضور الحيويّ للمشروع المضاد القادم أبداً.

ولعلّنا لو التفتنا إلى الحساسية الشعرية للنوع بمزاجها اللغويّ والإيقاعيّ، وهي آليّة اختبار خطيرة طالما أغفلت في مواجهاتنا المتنوعة للقصيدة منذ أن بدأت هذه العلاقة تاريخياً وثقافياً، لتحققنا تماماً من كون ((قصيدة النثر هي قصيدة حقاً، وأنّ امتثال حساسية كلّ واحد منّا يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك))[12] ـ حسب موريس شابلان ـ ذلك لأنّ المتغيرات الكثيرة والعميقة التي طالت حساسيتنا الشعرية خلقت تلقياً مغايراً، أسهم في إضفاء معنى جديد لنظرية التواصل الأدبيّ مع القصيدة، يضمن استقبالاً حسناً للنصّ الشعريّ القادم ((قصيدة النثر))، الذي بدأ ينتزع في السنوات الأخيرة مساحات تخلّت عنها ((أخواتها)) بعد أن أخذ منها سن اليأس مأخذه، وتجاوزت في عملها سيامة ((البديل)) المجردة، لتشتغل بمعزل عن أيّ معطى يخلّ بجدارتها في إعادة الروح إلى المشهد الشعريّ، وإدامة تواصله مع الخارج الثقافيّ والحضاريّ.

إنّ قصيدة النثر على نحو عام تبدو الخيار الوحيد الماثل أمام الحداثة الشعرية العربية، بصدد الحفاظ على شكل شعريّ قابل للمقاومة والدفاع عن النوع، ((أمام التطوّر الهائل الذي تشهده أشكال السرود التي لا حصر لها، والتي تنبئ بهيمنة واضحة للشكل الروائيّ والقصصيّ عامة على حساب الشعر، وعلى الرغم من أنّ الشعر كجنس أدبيّ يحوي بعداً تاريخياً، حيث يعيش من حاضره، ولكنه مقطع من الذاكرة، يتذكّر دائماً ماضيه مما يوحي باستمرارية بعض خصائصه التي تضمن له الحدود، فإنّ مجرد كونه محمولاً من قبل اللغة يؤكد إمكانية تحوّله، وربما انصهاره في جنس آخر، وقد يفضي بنا إلى فكرة التنوّع الذي تصبح فيه عملية وضع الحدود أمراً مستعصياً))[13].

فكيف يمكننا التشبّث بمعطيات الأشكال الشعرية التقليدية ومنطلقاتها، للصمود أمام الأنواع الأدبية وقد خسرت أجزاء كبيرة جداً من المسافات التي تفصل بعضها عن البعض الآخر، بحيث يصبح الإلحاح على بديل إيقاعيّ يتّسم بالوضوح المدرسيّ المقنّن ـ لكي نتيقّن فقط من وجود النوع ومنحه صفة رسمية تبرر دخوله حقل النظرية الأدبية ـ، أمراً يفتقر إلى أبسط حدود الرؤية العلمية والحساسية الأدبية والجمالية في قياس وجود الأشكال، واتصالها بعجلة المنجز الحضاريّ التي لا تتوقف.

في الوقت الذي يحصل فيه تساهل كبير وواضح ـ يصل حدّ الإهمال أحياناً ـ في شروط أخرى أكثر أهمية يمكن أن تحسم شعرية القصيدة، إذ لو اختبرنا ميراثنا الشعريّ العربيّ منذ عصوره الأولى وصولاً إلى العصر الحديث، باستخدام المجسّات الأخرى الكاشفة عن شعرية القصيدة ومدى انتمائها ((الفنيّ)) إلى حقلها النوعيّ، سنكتشف أنّ ثلاثة أرباع الشعر العربيّ قد يقع في إحراج كبير يتعلّق بمستوى شعريته أمام هذا الاختبار القاسي، وتسقط تبعاً لذلك الكثير من القناعات المتخلّفة التي اعتمدت في صناعة موقفها على الشائعة، بما لا يسمح لها التمييز بين المتن الشعريّ العربيّ وخارجه.

قصيدة النثر نوع شعريّ يتمظهر بأساليب عمل لغوية متنوّعة، تتحرّر من أيّة ضوابط قبْلية تضطهد حريّة الشكل وفضاء اللغة في الحركة والتحوّل والصيرورة، تتفاعل اللغة فيه مع كلّ ما هو متاح من معطيات يمكن أن تقدّم لشعرية القصيدة طاقات مضافة، تجعل ستراتيجية النوع عصيّة على التحديد والمنطقة، مما يضفي عليها هيبة إبداعية وجلالاً حداثياً ودهشة محتملة لا تخضع للتكييف الذي تفرضه مسارات حقل التلقي، ولا تستجيب لسياسة قرائية مصممة ومهندسة على وفق آليّة تذوّق تنتمي إلى المنطلقات النظرية للنوع أكثر من انتمائها إلى قوانين النصّ نفسه.

الخطابُ والخطابُ المضاد

الشاعر لسان عصره والممثل الفني لثقافته، والشعر كلامه وخطابه وهويته، وهو يخاطب جغرافيا الراهن بلغة يختلط فيها الماضي بالراهن بالمستقبل، وتتكيّف الطبيعة الشعرية الخاصة بما يتلاءم ومعطيات هذا الراهن ((اتفاقاً/ اختلافاً)). والشاعر بحكم اشتغاله على الجانب المتعالي في الوظيفة التاريخية ـ الإنسانية ((لا يأتي بالخلاص غير أنه يحتفظ بعسر كامل هو عسر عصره وليس عسر حياته الخاصة، وانفعاله ناجع وليس هروباً، ذلك أنّ حزنه ومنفاه وتمرّده وعذابه أو فرحه بالمعنى العميق للكلمة، كلّ هذه الأحاسيس تنزل إلى أعماق عصره وتتغذّى من ينابيعه، وهي التدفّق الجديد للتاريخ))[14]، مكوّناً بذلك خطاباً ((آخر)) لا يمكنه الإقامة كليّاً في مساحة الميراث

والاستقرار النهائيّ في أحضانها، لأنّه ينمو في مناخ المصالحة والائتلاف، بل ((في نوع من الجدلية الضدّية أو التناقضية))[15].

إنّ مفترق طرق الحداثة الذي تحدث فيه الانقلابات الشعرية التي تسهم عميقاً في تغيير المزاج الشعريّ، ويتحول فيه مسار الخطاب إلى قنوات أخرى، يشتغل فيها النصّ - حسب بارت - على لذّة مغايرة تصدم الذائقة، تتأتى ((بالتأكيد من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات).)) [16]، وهي توفّر سبباً تاريخياً - بنيوياً لهذا الانحراف.

يتطلّب هذا الوضع ((الشعريّ)) الاستثنائيّ - والشعر استثناءً دائماً - استعداداً عالياً للنهوض بالمشروع، مع كلّ ما تقتضيه هذه المراهنة من استبدال جذريّ لعقائد وقيم، وتعديل لأخرى، وتطوير لما تبقّى، ولاسيّما في الموانع والحروب حين ((يكون الشعر والتأمل في الشعر ضروريين، فالشعراء الذين يتخلّون في هذا الزمن، هم أولئك الذين يخشون مضادة السرعة والعزلة))[17]. وينعكس هذا الأمر مفهومياً وإجرائياً على حقل الخطاب بنموذجه اللغويّ خاصّة، وما يتصل به من جماليات القراءة التلقي بوصفها متجاً ضرورياً يحقق نظرية التواصل الأدبيّ في سياق ما يدعوه هانز روبرت ياوس بـ ((المسافة الجمالية))، التي ينهض بفاعلية إشغالها أفقُ الانتظار واستجابة القراءة [18].

إذ تتمظهر قوّة الخطاب وشكله اللغويّ وبنية القصد فيه، بحسب واقع التحدّي المفروض عليه، وما يمليه هذا من طبيعة استجابة تتأثر ماهيتها بمؤثرات كثيرة لا يمكن ضبطها أو التعامل معها بسهولة، لكنها تفضي دائماً إلى خطاب مضاد، لا تتأتى ضديته دائماً من وحي المناسبة حصراً، بل تعويضاً عن خسارات تاريخية وتراثية وإنسانية هائلة، واستدراكاً حلمياً لأخطاء محتملة قادة في الأفق.

لعلّ استدراج العقل - المعاكس تقليدياً للعاطفة - والإيقاع به في شبكة الشعر قضية فرضتها ضرورات موضوعية وذاتية، وإذا ما أخذنا النموذج العراقيّ هنا بوصفه أحد أهم النماذج التي أسهمت في تكريس شعرية قصيدة النثر في مرحلتها الجديدة، فإنّ ((الكتابة النثرية ضمن التعبير العراقيّ، هي ردّة فعل مقصودة وعنيفة ضدّ الانفعال السريع (ولنتذكر خراب حربين، العدوان الدموي على العراق، الحصار المستمر)، وهي

إدخال العقل في اللعبة الشعرية)) [19] ومزجه بها. على النحو الذي تتحقق فيه شعرنة العقل لا عقلنة القصيدة، وبذلك يتسلّح الخطاب المضاد بعناصر عمل وتحدٍّ جديدة، تمكّنه من تحدّي الخطاب/المشروع الوافد، الخاصّ بتخريب البنى التحتية (الإنسانية والجمالية) المتمثلة بسلسلة الحروب التي شنّها الآخر، وتتمثّل عادةً بأنماط وأشكال مختلفة.

إنّ المركزية الغربية ((صاحبة هذا المشروع)) بدأت بتشكيل خطابها منذ زمن بعيد، وهو خطابٌ معدٌّ ومصمّمٌ منهجياً لاستهداف ((الآخر/نحن))، تمظهر بمظاهر متنوّعة عبر التاريخ الحديث ومع بدء مشوار الاستشراق، وهي تقوم ـ باستمرار ـ ((بترتيب شؤون الآخر على وفق نظم وأنساق عقلية بهدف أن تجد مكانها في منظومة تلك المركزية))[20]، وتستجيب من ثمّ طائعة لقوانينها وضروراتها.

القصد من هذه التركيبة المثلة لحضارة القوّة والتسلّط وفرض الهيمنة هو ((تعميم النموذج الغربي بوصفه النموذج الأصلح، ومن ثم عدّ الآخر جزءاً من الذات خاضعاً لاستراتيجيته، وميداناً لتجريب صلاحية النموذج فيه))[21]، وبلغ التمركز أقصى حدود نرجسيته في أنّ هذه المركزية الغربية بدأت ((تقترح على نفسها موضوعات تسوّغ من خلالها رؤيتها المتعصّبة للشرق، وبذا فإنّها بدأت باختلاق موضوعها تبعاً لحاجاتها، وليس لمقتضيات الموضوع، ولم يعد للشرق وجود عيانيّ إلّا بوصفه مكوّناً خطابياً غربياً))[22]، يبرر شرعياً كلّ نماذج السلوك التي يتحرّك بها ويشتغل عليها هذا التشريع النظريّ الذاتيّ داخل إطار المركزية، متنازلاً عن كلّ خصائصه الذاتية ـ التاريخية، بعد أن فقد طاقته القطعية الضدّية كونه ((آخر)).

افتتح خطاب الحروب والحصارات العسكرية والاقتصادية والثقافية والفكرية مشروعه في ظلّ متغيرات دولية خطيرة، أطاحت بالكثير من القوانين التي حكمت الموازنة بين القطبين سنوات طويلة، فيما كان يدعى بـ ((الحرب الباردة)) ـ دخلت في برنامج التمركز الغربيّ فأزاح صفتها، وبدأ يتحكّم بوضع الصفة التي تناسب كلّ مرحلة من مراحل اشتغاله على الآخر ـ إنّه وليد أحداث كبيرة ومتنوعة، ومنتج لأحداث أخرى،

فهذا الخطاب ـ مفهوماً وإجراءً ـ يمتدّ على المساحتين المتناظرتين ((ما قبل/ ما بعد))، ويأخذ معناه من هذه الفضاءات مجتمعة/ متداخلة.

خلق الخطاب مجموعة تحوّلات مثيرة في الخارج، مسّت جوهر الفرد مسّاً تفصيلياً، وأسهمت في صناعة أفق انتظار معيّن، فارضة بذلك طبيعة استجابة مختلفة للقراءة، انعكست على اختلال المسافة الجمالية.

اشتغل الخطاب أولاً على تخريب الحقول المموّلة للفضاء الشعريّ وتسميم منتجها، وقطع الإمدادات الجمالية والمعرفية التي تصلها بهذا الفضاء، في سياق تقديسه للمكان والزمان الممكنين، ومحاصرته للكليات في سبيل فرض منطق الجزئيات ـ بوحي من القناعة الاستشراقية المؤمنة بتحليلية العقل العربيّ، وافتقاره إلى قدرة التركيب، مما يجعل بنيته بنية مستهلكة لا منتجة ـ كما تمخّض ـ على وفق ستراتيجية ممنهجة ومنظّمة ـ عن سلطة متعددة الأنظمة، خلقت خلفية شرعية وقانونية لارتباك المصطلح، وتداخل المفاهيم، ودفع الروح إلى حافة الترهّل، وتخصّصت منظومة فاعلة من منظوماتها الخبيرة المدرّبه بالتآمر على فنّ الحبّ، وبرمجته بآليّات فعل ليس من بينها الحلم، وتسييسه وترويضه باتجاه إخضاعه لقانون تحكمه تقانة السلعة والعرض والطلب، ليشكّل خطاباً آخر تقوم اللغة فيه بأداء وظيفيّ مجرد وحياديّ، يجاور بين الدالّ والمدلول حدّ التماس، متنازلاً عن فضائه الرمزيّ وفرادة عوالمه العصيّة على التكرار والتموضع.

إنّه خطاب على قدرٍ عالٍ من الاستفزاز والتهديد والتغييب والتهميش، استفزاز الرؤى، وتهديد القناعات، وتغييب الأحلام، وتهميش الحضور، خطاب عنيف يداهم المخيلة ويستهدف أدواتها المنتجة وفي مقدمتها اللغة، ويعمل على خلق إحساس بالإحباط المتكرر المتراكم، وإشاعة اللاجدوى في قانون المحاولة، وتكريس القناعة الوهمية الآنية بافتقار قدرة الوسائل المتاحة على التحدّي والمواجهة.

فضاء الخطاب بشكله الستراتيجيّ المنهج هذا يسمح بزحف الواقع على الخيال، واحتلال مساحات نقية وصافية فيه، وإسقاط قلاع لا يقيم إلّا فيها، مما يمنح البشاعة فرصة تاريخية نادرة لاستعمار أرض الجمال وفرض لغته عليها.

وعلى مستوى قطع أواصر التواصل الثقافيّ والأدبيّ واللغويّ بين فضاء الإبداع وحقل التلقّي، فإنّه يشتغل على تعطيل ملاقط الاستقبال وتخريب أدواتها في الذائقة، ليبقى الإبداع في قوقعة من الغربة تميت عناصره شيئاً فشيئاً، عبر القانون الخارجيّ المفروض على كلّ ما هو ((داخل))، في تغليب الواقعيّ على المجازيّ، بتضييق سقف التخيّل حدّ انطباقه على المدى البصري للرؤية.

ومن المظاهر الإعلانية لتسيّد خطاب الحروب المتنوعة طغيان ستراتيجية الشائعة إلى درجة احترافها وأسطرتها، بكلّ ما تقدّمه هذه الستراتيجية من إطناب وثرثرة وتخويف وإرهاب وضغط، وإيجاد فاصل عموديّ وأفقيّ بين مستوى القول وأرضيته البلاغية، فضلاً على دفع اللغة باتجاه الانحطاط والعدمية والتشيّؤ، وطغيان الفنّ الرجعيّ الرديء ودعمه بسلطة إقناع ماهرة ومتنوعة، تتمظهر بأشكال لا حصر لها بوصفها البديل المستجيب لحاجة جماهيرية شعبية ((وهمية وكاذبة))، إمعاناً في قتل التطلّع ((ذهاباً/ غياباً))، وارتداد الثقافة وإحباطها.

كما أنّ سياسة تجويع النخبة ـ لأنّ العضلة هنا هي التي تطعم ـ تقود إلى أن تقتات المعدة على العقل وتفقده إيمانه بضرورته وجدواه، بوساطة دعم سلطة الرغيف على حساب سلطة الثقافة، وإقفال الفم على اللسان.

إنّ هذا المقطع العَرَضيّ لهذا الخطاب يكشف عن بنية تشكّل نسيجيّ غاية في التعقيد والغموض، يشتغل على محاور كثيرة تعمل بأسلوب فرديّ وجمعيّ على خلخلة بنية التفكير الصحيح، واهتزاز منظومة التوقعات، وإرباك المشهد، واختلال الرؤية، وتهديد لنسغ التواصل وفرض آليّة انقطاع فكريّ ـ ثقافيّ، وقصف شهوة التطلّع والاطلاع، وإحداث نكوص في تطلعاتها واندفاعها المتكافئ باتجاه الآخر.

أمّا على الصعيد الاجتماعيّ فإنّه أدّى إلى انهيار النظام الطبقيّ ((المستقرّ))، واستبدال نظام آخر به، خارج عن أبسط قواعد المنطق الممكنة والمحتملة.

استناداً إلى هذه النتائج بوسعنا القول إنّ وسائل التعبير اللغوية التقليدية ـ وفي مقدمتها وسائل التعبير الشعريّ ـ مصمّمة أساساً للعمل داخل فضاء مستجيب، منفتح

على الوسائل وقادر على برهنة جدواها وتبرير مستويات صلاتها وتواصلها مـع الآخـر المستهلك، ومن ثمّ فإنّها تصطدم هنا بعجزها عن مجاراة فضاء مقوّض للوسـائل ومـدمّر للبراهين، على النحو الذي يستحيل عليها التحوّل ـ ضمن آليّات عملـها التقليديـة ـ إلى خطاب مضاد إلّا في سياق تعبويّ/ إعلانيّ، مناسباتيّ، هشّ.

إنّ قـصيدة النثـر خطـاب مـضادّ، يتمـرّد أولاً علـى ميراثـه الشخـصيّ بمـستوييه ((القصيدة العربية))، والخاصّ ((قصيدة النثر))، وهي في توصـيف أسـلوبيتها في اختيـار شكل الرد تدخل في إطار ردّ الفعل اليائس، يواجه الخطاب الوافد ((المقتحم)) من خلف القواعد والقوانين ومن فوقها، ويفـاجئ مـشروع الحـروب الاستـشراقية بقـوّة غامـضة، متنوّعة، متغيّرة، قلقة، منحت نفسها حقّ الاستعانة بكلّ ما هو متاح، وما هـو قابـل لأن يكون متاحاً، بصرف النظر عن قيمته المعرفيـة أو قوّتـه التداوليـة، طالمـا أنّ المنطـق بـأيّ صورة من صوره قد غُيّب وأزيح من حقل العمل الآنيّ. وهذا يستدعي عمليـات تحريـر شاملة تبدأ من المفردة ثم المفهوم فالمصطلح وصولاً إلى النظرية، في سياق استنطاق وعـي اللغة الكامن، وتحريك آليّة فعله الذاتيّ ليعمل بمستويين، المستوى المحوريّ المتحرّك بشكل دائريّ في مساحة الماحول، والمستوى التجـاوزيّ الـذي يعمـل بالتمـاس مـع الكينونـات اللغوية المجاورة.

ويظلّ الحوار بين المستويين ماثلاً على الدوام، وهـو الـذي يؤلّـف نظامـاً إيقاعيـاً خفياً لا يُلتقط إلّا بروح وثّابة وطليعية، وتأمّل خاصّ وعميق، وقراءة بارعة تخصّ الـنصّ حصراً ببطانته الثقافية وتخلو من أيّة نيّات إرثية مسبقة.

يستهدف الخطاب المضادّ علـى نحـو ضـمنيّ الأنمـاط العاملـة والفاعلـة في المـشهد الشعريّ، ويكشف عن تشقّق فضاءاتها وانهيار المسلمات الـشرعية الـتي نهـضت عليهـا بنياتها التحتية، مما يبطل سحر وسائلها ويكشف زيف هيمنتها على المشهد، فتفقد بـذلك صلاحيتها النظرية وتصبح بالنتيجة خارج الخدمة. وتبدو على هذا الأساس كلّ محاولات استئنافها والإصرار على استبقائها ضرباً من تلميع النمـوذج الـذي دخـل سـنّ اليـأس،

ومحاولة لترميم هيكل مهجور لم يعد صالحاً للإقامة، بعد أن فقد شروط الأمان الماديّ والروحيّ.

لعلّ الإقبال الواسع على تجريب الكتابة من داخل هذا الخطاب، حتى بالنسبة لأولئك المناوئين والمستخفين به [23]، أو في الأقل التغيّر الحاصل في وجهة النظر القاسية تجاهها، يكشف عن صلاحيتها لتمثيل قوانين العصر ومعطياته، ويؤكد في الوقت عينه تصوّر الأشكال الأخرى في الاستجابة لذلك.

حداثةُ اللغة : حداثةُ المغامرة

انطلقت قصيدة النثر من يقين ينسب إلى الشعر صفة لا نهائية، تجعله ـ على وفق ضروراته الفنية ـ قابلاً للاستجابة والتفاعل والحوار والإنتاج، والتغلّب على القوانين الضابطة لحركته النوعية في الداخل، التي تشكّلت اعتماداً على نصوص معينة، أو حركة شعرية، أو ظاهرة فنية معينة ناسبت عصراً معيناً، قد لا تصلح للتعميم شكلاً حتى وإن صلحت بعض عناصر اشتغاله تداولاً.

إذ لا يوجد شيء نهائيّ أو حاسم في الشعر، مادام عمل الشاعر خاضعاً دائماً لتجربته الداخلية المكتظّة بالأحاسيس والأفكار والقيم والصور والتأملات، فمن المستحيل الاعتقاد بأنّ أيّة شروط أو قوانين، أو حتى أيّة أسس شكلية يمكن أن تكَون شروطاً وقوانين وأسساً أبدية تعبر فوق العصور والأزمان والأمكنة، مهما انطوت عليه من جمالية وتحرّر وانطلاق من القيود، فالشاعر له موقف متطوّر بإزاء العالم. ويكون الشاعر في عالم متغيّر وسريع التحوّل والزوال، مجبراً على أن يجد لغة جديدة نابعة من حساسية العصر تحتضن موقفه الجديد، وترعى سلوكه الجماليّ والإبداعيّ والإيديولوجيّ، وتدعم مجاله الشعريّ المتعدّد والمتنوّع والمشغول بحساسية المغايرة والتطوير والتجديد والتحديث التقانيّ والثقافيّ.

وتتجاهل لغة الشاعر النوعية سمة الاستقرار والثبات لأنّ عالمها عالم طليعيّ وثوريّ وتنويريّ، أجل، إنّ كلّ شاعر يبتكر قصيدة النثر ـ حيث دائماً هي اللغة الأحدث

في سلّم طموحه، إلّا أنّها ليست نهائية ـ سوف يواصل شرعة الابتكار [24]، طالما أنّ اللغة الشعرية المنجزة ثقافياً وحداثياً هي دائمة السؤال والبحث والتجريب بوصفها الأداة الأخطر في ممارسة اللعبة الشعرية. ويبقى سؤالها ماثلاً مستفزاً وذا حراك دائم في مسيرة الكتابة الجديدة: ((كيف وبأيّة وسائل يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقيّ، وتسوّغ للشاعر بأن يقوم بعمل مضاعف في الاكتشاف والخلق)) [25]، لأنّه من دون عمل ((مضاعف)) ـ ودلالة المضاعفة هنا مفتوحة ـ تتنازل اللغة عن أجزاء كبيرة من شعريتها، لتهبط إلى العاديّ والمألوف والسائد والتقليديّ، مما يدخل في صلب اهتمامات أشكال أخرى لا تعوّل كثيراً على وظيفة الكثافة اللغوية في إنتاج الشعر.

دخلت قصيدة النثر في ظلّ الكتابة العربية الجديدة بلغتها المختلفة والمغايرة، وهي كتابة تعددية ((لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلّفة كلّها، فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية أو الإيقاعية ـ المركزية ـ، وتنفتح على بنية مكانية متجوهرة، حيّة، متحركة، لأنها لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت ـ الكلام، بل الكتابة ـ المكان، فتغيب فيها الروح المنبرية وتتفكك واحدية الأسلوب. وبهذا تخلخل الوعي الشعريّ المهيمن، وتخلق بلبلة في نظم التلقي السائدة)) [26]، على النحو الذي يجعلها قادرة على تسيّد الكتابة الشعرية، ودحض أقرانها ممن تعثّروا في مواصلة الماراثون الشعريّ، بسبب من بطء حركيتها وضعف انسجامها مع إيقاع العصر.

لغة هذه القصيدة تنمو باتجاه الاحتمال والمغامرة والمشاكسة والتحدّي، لذا فهي أكثر قدرة على التخلّص من هيمنة القواعد والتملّص من صرامة القوانين، وأكثر انفتاحاً على ذاتها وعوالمها، إذ إنّ التغيّر الذي حصل في أخلاقيات السوق اللغويّ، ومستويات انعكاسه على اللغة الثانية، خلق وضعاً حساساً جداً من الصعب اختراقه بالأسلوبية التقليدية المتداولة في الحوار والتفاعل، فكيف يمكن لقوالب العروض مثلاً أن تصمد أمام هذه المتغيرات الإنفوميدية السريعة، بعد أن مسّت أدق الشعيرات العميقة في جوهر اللغة ومنظوماتها وفعالياتها وطرائق اتصالها مع الآخر.

قصيدة النثر استناداً إلى هذه المقاربات والرؤى والأفكار والقيم، وما يتماهى معها من معطيات ـ تاريخية واجتماعية واقتصادية وسياسية ـ قصيدة أصيلة، ولدت من رحم التراب والنَفَس والحاجة، مستجيبة لقلق إبداعيّ خطير يتطلّب المغامرة، وتحطيم القوالب، وتحرير روح الشعر العظيم من الكوابيس والأوهام والقضبان الحديدية الصارمة التي طال الصدأ كل مساحة مفتوحة فيها.

لعلّ مما يلفت الانتباه أنّ هذا التحوّل الشعريّ الكبير الذي شهدته القصيدة العربية، وأعادت به ترتيب البيت الشعريّ العربيّ بطريقة تنسجم تماماً مع كلّ تغيّر حاصل في ((الحال)) الحضارية ((ذاتياً وموضوعياً))، كان لها صدى مهم في الخارج تمثّل بشبكة من المشاريع الشعرية في أكثر من بلد عربيّ.

وراح الشاعر العربيّ يبتكر طرقاً شعرية ذات مناخات لغوية عديدة للتعبير عن نموذجه النوعيّ الجديد، ساعياً في ذلك إلى شحن حقل النثر المفتوح على مداه بطاقة شعرية تنهض على استثمار الموروث الشخصيّ والجمعيّ والتاريخيّ والصوفيّ والأسطوريّ، بمستوياتها الفضائية ((الزمكانية))، وضغطه في المفردة إلى أقصى ما تحتمل من حدود تكثيفية ممكنة، مما ينعكس على تخصيب قوّتها التعبيرية وإثراء عنفها الدلاليّ، وتوفير غطاء إيقاعيّ يكفل وحدتها وتماسكها، نابع من طبيعة الروح القلقة النازعة إلى التغيير والتجديد واكتشاف الفضاءات واختراع الوسائل وابتكار السبل. إنّ هذه القصيدة هي استثارة للروح وترجمة لجدل الاضطراب والحلم فيها، تتقدّم في اللغة وقد عززت استثنائيتها واختلافها، بما تغرسه من غنائية ضاربة في الحزن والعمق والحرمان والتطلّع والاستذكار والحلم.

حداثة المغامرة هذه قادت القصيدة إلى الخروج على القياسات الشعرية المألوفة والأساليب المتداولة، وانحرفت بعيداً عن المسطرة الجمالية التي أدركت ذائقة الاستقبال كلّ مليمتر مشتغل فيها، وأصبحت نصاً جمالياً ضالاً خارج سلطة العائلة، مستعيناً بتعويذاته السحرية وتماسكه السياقي ونظامه الفريد الخاصّ به، إنّه محاكاة الملفوظ للمنجز الإنسانيّ في أعلى مراحل جبروته وقوّته. إنّ العمل الفنيّ يتمظهر في منظوره الفنيّ كما

يرى ـ إيكو ـ وقصيدة النثر الحديثة من أرقى أشكاله يوحي بالكثير، لذا فهو لا يوحي بشيء بل له وجود يشبه التعويذة السحرية، التي لا يمكن لأيّة محاولة سيميائية حلّ طلسمها.

تنفق قصيدة النثر جهداً بحثياً مضنياً في أعماق الترسبات التاريخية، من أجل التقاط مفردات ثيمية جديدة بدل القديمة التي استنفدت مؤونتها الشعرية، وتطلّب هذا انحرافاً كبيراً في أكثر مسارات الفعل الشعريّ أهمية وخطورة، إذ انطوت النصوص المتقدمة لقصيدة النثر الحديثة على شفرات مختلفة ليست نسقية بالضرورة، تدعم احتمال المعنى وتقود إلى تعدد أنظمة النصّ وتوسيع كثافتها الشعرية، كما أنّها تقوم بضخّ النصّ بأكبر طاقة ممكنة على التحفيز والاستثارة والتحدّي، لاستحضار الكامل الثقافيّ والحسّيّ للقارئ، وصولاً إلى إحداث جدل التفاعل والتفاهم بينهما. وفي الوقت الذي يعمل فيه النصّ على استثارة الفضول القرائيّ للمتلقي بامتداداته الواسعة، فإنّه يعمل بالمقابل على استثارة جماليات معينة في حقله، وربما كان من أهمّ مظاهرها جماليّات الفراغ، أو ما يسميه إيزر بـ ((الشاغر))، الذي يمارس فيه القارئ لعبة تجريب احتمالات المعنى.

كان الاشتغال على حداثة اللغة بمختلف تمظهراتها ومستويات بنائها من الخطط الأسلوبية المهمة في تكريس اختلافها ومغايرتها، إذ إنّ أزمة الكتابة الشعرية الجديدة تتمحور أساساً في طريقة توجيه اللغة وتصريف إمكاناتها، كي تتكشّف عن طاقات جوهرية عبقرية لا تظهر إلّا بوساطتها وعبر تجليات خطابها اللغويّ، لقد اختارت قصيدة النثر الحديثة هذه المراهنة، وجازفت بمصيرها، فهي إمّا أن تفوز بطريقة فريدة في الكلام الشعريّ، أو تسقط في فخّ النثر الجاف المنقطع. خاصية اللعب التي تنطوي عليها المراهنة التي تتكشّف عنها اللغة الشعرية لقصيدة النثر تنفتح على أساليب شكلية وتعبيرية وسيميائية لا حصر لها، وتتوقّف أشكالها على مرونة العقل المبدع للمؤلف وشعريته.

إنّ استقراءً للمظاهر الفنية في قصيدة النثر الحديثة يقودنا إلى اكتشاف تعددية واسعة في أسلوبيات المنجز الشعريّ، منها ما يسهم في تشكيل بنائية هذه القصيدة، مثل استمرارية الجملة الشعرية وتدفقها، وإزاحة الفواصل خارج حقل العمل اللغويّ، لأنّ

شعريتها على مستوى إنتاج الوحدات الدلالية أهملت تقانة الفصل بوساطة الفواصل، واشتغلت على الوصل عن طريق تداخل وحدات الجمل وتراكبها، ولاستمرار التدفّق الكلاميّ في هذا السبيل وظيفة دلالية وإيقاعية ـ صوتية في الوقت عينه، وبلاغتها تتأتى من التعاضد السياقيّ للمفردات والتلاحق الشكليّ المنهمر للحروف. ومن أبرز أشكال اختراق المألوف اللغويّ في القصيدة اهتمامها بالمهمل والثانويّ، وهذا الاهتمام بالمهمل والثانويّ يؤكد ـ نظرياً ـ أسلوباً مغايراً في اعتماد مكونات شعرية، كان الميراث العربيّ قد كرّس قناعة ضاغطة ظلّت مشتغلة وفاعلة مئات السنين، تفيد باستحالة صلاحيتها للشعر.

إذ إنّ المصطلحات المنسوبة إلى النقد العربيّ القديم شددت على عنايتها بفخامة المفردة وجزالتها وفصاحتها في سياق الانضباط داخل سور عمود الشعر، على أساس أنّ شعرية القصيدة مرهونة بها، غير أنّها لفرط استخدامها استنفدت صلاحيتها النظرية وفقدت بريقها، وأصبح لزاماً على الشكل الشعريّ الجديد البحث عن مناطق لغوية بكر، ما زالت تحتفظ بكنوزها وثرائها وخصبها الكامن، كي تناسب تعقيد الشكل الجديد وضروراته ومستويات تحديه، ولتستجيب أيضاً للطفرات الوراثية الهائلة التي أصبح من الصعب جداً احتواء سلطانها والصمود أمام اندلاع طغيانها وجبروتها.

ثمة أسئلة كبيرة تتقدّم هنا، وأخرى تتراجع هناك، ولا مجال في هذا المنطق الإشكالي للمراوغة والتسويف، والدفاع عن نماذج تهدمت أكثر عناصرها وأخذت تقتات على المتبقي الضعيف.

المستقبل إذن لحداثة المغامرة في حداثة اللغة، ويتطلّب ذلك إعفاء النموذج ـ أيّ نموذج ـ من هالة القداسة وذهنية التصنيم، فالرهان الآن ـ وربما ـ في المستقبل على القصيدة بتشكيلها النصّيّ وحاضنتها الثقافية، لا على النموذج بمرجعياته الإيديولوجية.

هوامش الفصل الأول

(1) لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988: 15.

(2) هايدغر والشعر، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، ألمانيا، العدد 47، السنة 25.

(3) فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967: 136.

(4) م. ن: 64.

(5) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة زهير مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993: 16.

(6) تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الباحث، بيروت، العدد 23، السنة 4، 1982: 130.

(7) م. ن: 132.

(8) موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية والشعر الحر، ج. س. فريزر، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1980.

(9) مجلة الباحث، أدونيس، م. س: 130.

(10) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983: 232.

(11) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991: 67.

(12) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: 17.

(13) قضايا ومشكلات الشعر الآن، صالح بلعيد، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 7، السنة 30، 1996: 20-.

(14) هايدغر والشعر.

(15) تجربتي الشعرية، أدونيس:133.

(16) لذة النص: 16 ز

(17) قصيدة التلاشي/ محمد بنيس، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 4، السنة 1، 1996: 87.

(18) نقد التحدّي والاستجابة، حكمت الحاج، في كتاب (الشعر العربي الآن)، أعمال الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الحادي عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، وقد تضمّن عرضاً مفاهيمياً لجمالية التلقي والتواصل الأدبي عند هانز روبرت ياوس.

(19) واقع قصيدة النثر في العراق، حكمت الحاج، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 7 ـ 8،1996.

(20) المركزية الغربية والاستشراق، د. عبد الله إبراهيم، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9، 1993: 26.

(21) م. ن: 30.

(22) م. ن: 30.

(23) ينظر على سبيل المثال آراء سامي مهدي في قصيدة النثر العربية في كتابه (أفق الحداثة وحداثة النمط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988. وآخر ديوان شعري له (حنجرة طرية)، بغداد، 1993، وقد تضمّن قصائد نثر.

(24) القصيدة النثرية، جولي سكوت، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 41، 1990، في سياق معالجته لموضوع (أشكال جديدة في الشعر العربي الحديث)، وهو أطروحة لنيل الدكتوراه مقدمة إلى جامعة كاليفورنيا.

(25) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا: 272.

(26) الكتابة خارج السياج، د. محمد صابر عبيد، جريدة الثورة، بغداد، في 3 / 5 / 1994.

الفصل الثاني

حصارُ الحياة.. حصارُ الشعر

مأزقُ الشكل وهويةُ الوظيفة الشعرية

- مدخل
- الشكل الكلاسيّ ((قصيدة الوزن)): العودة إلى أنموذج الأسلاف
- الشكل الحرّ ((قصيدة التفعيلة)): الدوران في فلك الأنموذج
- الشكل الجديد ((قصيدة النثر)): التنوّع والإدهاش

حصارُ الحياة.. حصارُ الشعر
مأزقُ الشكل وهويةُ الوظيفة الشعرية

مدخل:

فرض الحصار ـ الاقتصاديّ والثقافيّ والإنسانيّ ـ الذي لم يشهد له العالم المعاصر شبيهاً على الحياة العراقية عامة، والحياة العراقية الإبداعية خاصة فضاءه، وتمخّض هذا الفضاء عن نماذج وسبل وأشكال لا عهد لحياتنا العامة، والثقافية الإبداعية بها، ولعلّ من أبرز النتائج التي يمكن تلمّسها في هذا الصدد ـ قدر تعلّق الأمر بمشروع الدراسة ـ هي استيقاظنا على واقع شبه مؤسطر، تدخّل في صلب حياتنا اليومية بأدقّ خصائصها وأهم فعالياتها، وقادنا إلى ضرورة إعادة النظر بالكثير من الأشياء، وإعادة ترتيب المكان والزمان على نحو يتلاءم مع الواقع الجديد. ولم يسلم في ذلك أيّ نشاط إبداعيّ، إذ إنّ الأشكال الإبداعية المعروفة في مختلف فنون الكلام، والفنون الجميلة الأخرى، لم تعد قادرة بقوّة تقاليدها وقوانينها وقواعدها وتقاناتها وآليّاتها على أن تتفاعل مع الفضاء الحسّاس وتنجح في إدراكه، على النحو الذي يجعلها قادرة على الاستمرار في دورها التاريخيّ والحضاريّ والأخلاقيّ والفنيّ في صناعة الجمال والانتصار للإنسان.

ونحسب أنّ الشعر كان في مقدمة الأجناس الأدبية تأثراً وتأثيراً في ذلك، لأنّ حساسيته الأدبية والثقافية والإنسانية عالية، ويحتلّ موقعاً متميزاً وخطيراً في الوجدان العراقيّ والضمير العراقيّ منذ أقدم العصور.

في استقراء عميق وتفصيليّ للمشهد الشعريّ العراقيّ نجد أنّ آليّات الحصار وضعت الشكل الشعريّ في مأزق حقيقيّ، ودفعته إلى ضرورة البحث عن وسائل أخرى بوسعها الاستجابة لمنطق الأسطورة الفاعل والماثل في واقعنا الحصاريّ الراهن، لأنّ الكثير من القيم الفنية والجمالية والثقافية التي عاشت عليها القصيدة في العقود والسنوات

الماضية تعرّضت للاهتزاز والسقوط، إذ تعرّضت للانهيار معظم التقانات الشعرية التي نهضت عليها القصيدة العربية ـ خاصّة ـ ما يقرب من نصف قرن، ولاسيّما في المجال الرمزيّ والأسطوريّ، وظهرت نزعة العودة إلى الهامشيّ البسيط والمهمل.

لعلّ أبرز ما تجلّى من ظواهر حسّاسة عند الشعراء العراقيين فكرة التوغّل في الجسد والتغذّي عليه ـ لغةً وشكلاً وسلوكاً ـ، عبر الحرب الطاحنة التي نشأت جرّاء ذلك بين سلطة الرغيف وسلطة الكتاب. ولعلّ من أكثر أسئلة الحصار خطورة في هذا السبيل ما يتعلّق بمدى ضرورة الشعر، ماذا يفعل الشعر في وضع يهدد الإنسان بالموت في كل لحظة؟ وكيف سينجح في بحثه عن آفاق تعبير حديثة تلائم الحالة؟

لا شكّ في أنّ الأمر هنا يضاعف مأزق الشعر ويوقعه في حالة شعرية قاسية، لأنّ الشاعر لم يعد شاهداً على عصره حسب ـ كما كان يعرف سابقاً ـ بل ضحية أيضاً، ومن هنا يشتبك السؤال وتتعقّد خيوطه.

هل بوسع الشعر أن يكون مخلّصاً؟

يمكن التمعّن في هذا السؤال بجديّة بوساطة إطلاق الأسئلة الضرورية بعناوين تبدو للوهلة الأولى تقليدية، لكنّها في حساب المصير والنتيجة ليست كذلك، ويمكن حصرها في سؤال الميراث وسؤال الحداثة، وسؤال الخاصّ وسؤال العام، وسؤال الخلاص وسؤال الهوية، ويترتب على هذه الأسئلة الكبرى والإشكالية جملة من الإجراءات التقانية، تتحدّد بمعاينة بنية الانقطاع والتواصل في شكل القصيدة العراقية زمن الحصار، وبما يهيئ لها فرص تنفيذ وظائفها.

إنّ فضاء الحصار القاسي لا يبرّر للشاعر العراقيّ ـ في رأينا ـ الاكتفاء بالتقوقع خلف الخطاب التعبويّ ذي الصبغة الوطنية ـ مهما بلغت ضرورته وحاجته ـ، ولاسيّما إذا أدركنا أنّ الشعر العربيّ الحديث قطع أشواطاً مهمة في الارتفاع بحداثة القصيدة العربية في الفترة الماضية، على أيدي شعراء بارعين كفّوا عن النوم ملء جفونهم عن شواردها كما كان يفعل جدّهم أبو الطيب، وشرعوا بتثقيف انفسهم وتمكينها عبر الاطلاع الدائم وسعة المعرفة وعمق الصلة الحميمية والراقية بالأشياء، للوصول إلى

ضفاف شهوة كبيرة وحادّة لتطوير النموذج من الداخل، وجعله قادراً على اختراق العصر وتجاوز حالة المألوفية السائدة التي يرفضها الشعر دائماً، ويسعى إلى تجاوزها وقهرها، وتحقيق رؤيا شعرية عميقة بوسعها الحضور الشاسع والكشف. فالشاعر العراقيّ مسؤول أمام الشاعر العربيّ والشعر العربيّ ـ بوصفه رائداً مركزياً من روّاد القصيدة العربية على مرّ العصور ـ عن مصير الشعر العربيّ، حاضره ومستقبله، وتلقّي هذه المسؤولية عليه مهمات لا تحتمل التبرير والسكوت والانسحاب إلى مواقع الانسحاق تحت وطأة الحدث، مع الأخذ بنظر الاعتبار فداحة الوضع المأساويّ الخطير الذي يمرّ به وقسوته وقوّة تأثيره على العقل الإبداعيّ.

سنحاول في هذا الفصل من الكتاب فحص الأشكال الشعرية التي كتب فيها الشاعر العراقيّ قصيدته في ظلّ الحصار، لنعرف إلى أيّ مدى تمكّن من تحقيق إنجاز شعريّ جديد، في ضوء المداخلة التي اقترحتها المقاربة النقدية، واستناداً إلى النصوص التي نجتهد في اختيارها على النحو الذي يعبّر عن الصورة.

الشكل الكلاسيّ ((قصيدة الوزن)):

العودة إلى نموذج الأسلاف

يبدو أنّ قصيدة الوزن هي أكثر الأشكال الشعرية المعروفة في الشعر العربيّ استجابة للتعبير عن الظروف الطارئة والاستثنائية ـ ولاسيّما ظروف الحرب ـ، فلها تاريخ حافل بالحماسة والفخر والتحريض والتعبئة، مما كوّن لها جهازاً فنياً يقوم على بنية لغة شعرية خاصة وبنية إيقاعية خاصّة أيضاً، يعتمد النموذج فيها على القوة والصخب والاستنفار والإثارة والحماس، يساعدها على القيام بهذه الوظيفة لغة منتخبة تدعم هذا التوجّه، وإيقاع تقفويّ منتظم يضاعف قوة الموسيقى في التشكيل، فضلاً على استجابة عالية من وسط التلقي عبر علاقة أسهمت مئات الأعوام في تشييدها.

العودة إلى هذا الشكل كانت ـ في ظلّ هذا الوضع الساخن ـ سلاح ذو حدين، الحدّ الأول هو السقوط في التقليد والاكتفاء بالوظيفة التعبوية مجردة عن الوظيفة الفنية

والجماليّة، بحيث يجعل من الشكل قادراً على النهوض بنصف وظيفته، وقد يتلاشى هذا النصف أيضاً حين يندفع الكثير من شعراء هذا الحدّ إلى منطقة شعرية صغيرة واحدة، ينهلون من مائها المحدود فتتشابه ألسنتهم ويتساوى مقولهم الشعريّ، الذي لم يعد حينذاك قادراً على أداء وظيفته التعبوية على نحو واضح وصحيح، وبذلك يستهلك الشكل استهلاكاً قاتلاً يكفّ حتى عن القيام بنصف الوظيفة المقدر له أن يقوم بها. ويتمثل الحدّ الثاني في السعي إلى تفادي السقوط في التقليد والاشتغال على تطوير النموذج من الداخل، وهي مهمة قد تكون صعبة جداً أمام فضاء تلقٍّ غادرت ذائقته تقريباً حقل التفاعل معه، ونظرت إليه بوصفه نموذجاً لا حداثياً.

لكنّ بعضاً من الشعراء العراقيين اجتهدوا في ذلك وسعوا في سبيل التجديد والتطوير ما وسعهم ذلك، ويمكننا معاينة ذلك في تجارب الشعراء الشباب ـ بخاصة ـ لأنّ الشعراء المكرّسين لهذا النموذج لم يتمكنوا ـ في الأغلب الأعمّ ـ من إنجاز شيء مهم على هذا الصعيد، فاستقرّوا إلى نماذجهم واطمأنوا على حدودها وراحوا يشتغلون عليها باستثمار ما أنجزوه وما حققوه من نتائج.

قدّم شعراء قصيدة الوزن الشباب بعض النماذج المختلفة الهادفة إلى مزج الوظيفتين التعبوية والفنية في قوة شعرية واحدة يقدمها هذا الشكل، وسننتخب تمثيلاً لهذا الشكل أحد النماذج القليلة في هذا المضمار للشاعر عارف الساعدي(*):

آتٍ إليَّ وإنْ لفَّ السنينَ كرى
وإنْ غفا هاجسي في الريح أو عثرا
آتٍ وفي مقلتي صوتي وفي شفتي
هذا الذي يغزل الأنهار والشجرا

(*) أخذ هذا النصّ ونصوص الفصل كافة من دواوين ومنشورات خاصة، في طبعات محلية تقتصد في الورق والجهد والمال إلى أقصى حدّ ممكن، بسبب طبيعة الوضع الحصاريّ الذي أحال قضية النشر في أكثر مجالات فنون الإبداع إلى نوع من الاقتصاد والاختزال الذي يطال حتى الحياة نفسها.

آتٍ ألمُّ عيون الشمس حيث رمتْ

عيـونها وأدارتْ خدهـا صعرا

آتٍ لأزرع فـي أنـفاسـها مقـلاً

كي يعلموا أن شمس الجائعين ترى

وكـان لي وطـن بلّلتُ جبـهتهُ

بالمستحيلات كي يجري إباً فجرى

آمنـتُ بالبحر يغفو في أناملهِ

ويستفيـق على أحداقه مطرا

آمنـتُ بالمدن السمراء شامخةً

تمشي وتورق من أقدامهنَّ قرى

آمنتُ بالوطن المذبوح فوق فمي

آمنـتُ آمنتُ حتـى قيل قد كفرا

لعلنا نلاحظ بهاء البيت الكلاسيّ العربيّ عـبر بنيـة لغويـة متماسـكة مؤلفـة مـن أنساق لا تبتعد كثيراً عن فضاء السوق اللغويّ بخياره الشعريّ التقاليديّ، وصور شـعرية ملوّنة تمزج الحسيّ بالمعنويّ، والذاتيّ بالموضوعيّ، والثابت بالمتحرك، في تشكيل صـوريّ حيّ ومفتوح ينهض على تطور صورهِ تطوراً تشكيلياً دراميـاً، في سياق التكـرار النـامي للفعل آتٍ في الأبيات الأربعة الأولى.

إذ يقدم في البيت الأول صورة ترسم حدود المشهد العام في ضوء معامـل الـزمن ((آتٍ إليّ وإنْ لفّ السنين كرى....))، لكنه يجعلـها تنتمـي إلى أنـا الـشاعر/أنـا الـشعر ((آتٍإليّ))، ويتقدم البيت الثاني ليفتح أفقاً مصوراً بالدال الماديّ في الظاهر الجسديّ ((آتٍ وفي مقلتي صوتي وفي شفتي.....))، وينفتح البيت الثالـث علـى صورة الحلـم المعنـويّ ((آتٍ ألمّ عيون الشمس......))، ثم يستكمل البيت الرابع الصورة الدرامية التي انتهجتها المراحل المتقدمة في الأبيات الثلاثة الأولى ((آتٍ لأزرع في أنفاسها مقلا.....)).

وبهذا تكون هذه الأبيات قد نهضت بمهمة بناء استهلال يتدخّل في صلب عمليات البناء الشعريّ في المتن ولا يكتفي بالدور التقليديّ للاستهلال.

ويعقب ذلك بفاصل شعريّ يمكن أن نعدّه إطاراً للصورة الكلية في أبيات الاستهلال وسبيلاً إلى الانتقال إلى صورة كليّة أخرى، تعود فيها أنا الشاعر لاستكمال وظيفتها الشعرية في القصيدة، وتؤلف تشكيلها تأليفاً دراميا يتطور به أداء الفعل بين بيت وآخر، إذ يبدأ بالبيت الأول في الصورة الكلية الثانية بتشكيل صوريّ جديد وطريف:

آمنت بالبحر يغفو في أنامله

ويستفيق على أحداقه مطرا

فهي صورة بارعة سواء على صعيد بنائها السرياليّ أم كثافة بعدها الدلاليّ وعمقه، وفي البيت الثاني يتطور الإحساس بالمكان آمنت بالمدن السمراء شامخة.....، بوساطة الوصف المتنامي الصاعد إلى الفضاء العام الذي يصل في البيت الثالث آمنت بالوطن المذبوح فوق فمي.. إلى مبتغاه، متدخلاً في محرق القصيدة وبؤرتها الباثة الفاعلة، وبذلك تستكمل الصورة الكلية الثانية بناء مشهدها العام لتناظر مشهد الصورة الكلية الأولى وتتفاعل شعرياً معه، نحو فضاء يقود إلى الاندماج التشكيليّ.

وفي صورة شعرية كلية ثالثة تندفع القصيدة باتجاه استكمال التشكيل الصوريّ العام لها، وهو يمضي نحو الصورتين السابقتين بقوّة:

أمضي فتحترق الصحراء في سفري

معي عصاي رميتُ الغيم فانكسرا

معي أنا وحدنا والبحر يشربنا

حتى رسمنا على أكتافه جزرا

حزني بحجم انتظار النخل في بلدي

لكنني كلما حوصرت زدتُ ذرى

إذ يرسم صور الأبيات المتعانقة المتداخلة مشهد الحصار، وقد انفرد الشاعر/ الوطن/ القضية بذاته ليستفزّ فيها إمكانات الماضي والحاضر والمستقبل، حتى

تواجه مصيرها كما ينبغي لها أن تواجهه، بدلالة طاقتها الاستثنائية النابعة من الإحساس العالي بعظمة الأنا وشعريتها في آن. وجاءت البنية الإيقاعية في القصيدة سواء في العمق الإيقاعيّ الواسع الذي ولدته القصيدة في البحر البسيط، أم في التجمعات الإيقاعية التي كونتها التكرارات المؤلفة للصورة الشعرية في سياق تكونها الدراميّ، وهي تتوازن وتتلاءم على نحو رشيق مع عناصر البناء الشعريّ الأخرى لغوية وصورية.

إلّا أنّه مع كلّ هذه الخصائص الإيجابية في تطوّر النموذج، فإنّه قياساً بالاستجابة المثلى لروح العصر وكيفيته وطبيعته لا يمكنه أن يفعل الكثير، أو يناسب الوضع الشعريّ بمعطياته الحديثة الباحثة عن صيغه ونموذج يرقى إلى مستوى خطابه وحساسيته.

الشكلُ الحرُّ ((قصيدة التفعيلة)):

والدورانُ في فلك النموذج

بقي هذا الشكل الشعريّ يشغل حيّزاً مهماً في المتن الشعريّ العراقيّ زمناً طويلاً عند كلّ الأجيال الشعرية تقريباً، فمن تبقّى من الشعراء الكبار الذين جايلوا روّاد هذه القصيدة أو أعقبوهم بفترة زمنية قصيرة، ومن تلبّث من فرسان الجيل الستينيّ، ومعظم شعراء الجيل السبعينيّ والثمانينيّ، مازالوا يتوقفون عند هذا النموذج، ويسعى بعضهم القليل إلى تطويره وفتح آفاق جديدة له.

إنّ معاينة دقيقة وشاملة لمنجز (قصيدة التفعيلة) زمن الحصار، لا تقدّم ما يشجع على قراءتها في ضوء هذه الرؤية المنهجية للقراءة، إذ تهدف القراءة هنا إلى فحص الإمكانات الجديدة التي قدّمها كلّ شكل، باستلهام وضع استثنائيّ خطير يجب أن يتمخّض عن ثورة شعرية كبيرة تناسب ضخامة الحدث وفداحته.

فالحصار الذي استمر كلّ هذه الفترة القاسية في عالم يتموّج بالأحداث والرؤى والنظريات والإنجازات الهائلة، لا بدّ له أن يتدخّل في صلب العقل الإبداعيّ العراقيّ ويهزّ أركانه، كي يجعله قادراً على الارتفاع بمنجزه إلى مستوى الحدث.

(قصيدة التفعيلة) في سياق النماذج التي قدّمتها في العشر سنوات الأخيرة ـ بخاصّة ـ وعند مختلف الأجيال الشعرية العربية لم تقدّم جديداً، على الرغم من المحاولات الجادة لبعضهم في أن يحققوا شيئاً.

هل أنّ شاعر التفعيلة مازال بحاجة إلى وقت أطول لاستيعاب الحدث وهضمه شعرياً؟ وهل أنّ السياق العام لتطوّر النموذج عراقياً وعربياً لا يسمح كثيراً بذلك، أم أنّ النموذج استنفد إمكاناته كلّها ووصل إلى طريق مسدود؟

ربّما ليس من السهل القطع بإجابة حاسمة تضع الأمور في نصابها ـ على الأقلّ في حدود عمل هذه المداخلة ـ، لأنّ الأمر ـ في رأينا ـ يحتاج إلى وقفة تأمل أطول ومعاينة أشمل، لا تدع نصّاً ينتمي إلى هذا الشكل إلّا واستقرأته استقراء نقدياً جادّاً، كي يتمكّن من أن يكون التوصل النقدي علمياً ومسؤولاً.

لكنه في ضوء ما أتيح لنا من استشفاف وفحص ومعاينة للكثير من النصوص الواقعة في دائرة المعالجة، يدفعنا إلى القول بأنّها ـ ربّما باستثناءات قليلة لا تشكّل ظاهرة ـ تدور في فلك النموذج وتجترّ إمكاناته الفنية والأسلوبية، لا يشعر القارئ معها بجديّة المحاولة للخروج من المأزق الفنيّ الذي وقع فيه الشكل، بل هيمن التكرار والتقليد والأخذ حتى تقاربت الكثير من النصوص وكأنّها نصّ واحد، لا يبدو على شعرائها أنهم يكترثون بشيء سوى بمزيد من الكتابة، من دون التفكير الجاد بأهمية الشكل وخطورة وظيفته في المشهد الشعريّ والثقافيّ العربيّ عموماً.

الشكلُ الجديدُ ((قصيدة النثر)):

ـ التنوّعُ والإدهاشُ ـ

لم تكن قصيدة النثر التي نقاربها هنا جديدة بالمعنى الاصطلاحيّ للنوع الشعريّ ومن حيث الشكل العام على الشعر العراقيّ والعربيّ، إذ عرفت هذه القصيدة ـ كما هو معلوم ـ منذ الخمسينيات، وشهدت تحولات أخرى في الستينيات والسبعينيات ـ عراقياً وعربياً ـ، إلّا أنّنا نحسب أنّ مقاربتنا تعالج شكلاً جديداً من قصيدة النثر، نعتقد أنّ وضع

الحصار كان سبباً فاعلاً وأساسياً في إنتاجه، على يد شعراء كانوا على وعي بخطورة الشكل وقيمة وظيفته الإبداعية والثقافية.

لا بدّ لنا في هذا المجال أن نؤكد حقيقة مهمة تتعلق بمن يكتب هذا الشكل الشعريّ الذي سميناه في دراسات سابقة بـ"قصيدة النثر الحديثة في العراق"، إذ إنّ جيشاً جراراً من الشعراء استسهلوا _ فيما يبدو _ هذا النوع من الكتابة الشعرية، وراحوا يقدمون نماذجهم بلا حدود وبلا هوادة عبر كلّ قنوات النشر المتيسرة والممكنة.

وعلى الرغم من إدراكنا المسؤول بأهمية هذا الشكل وخطورته حيث عبّرنا عن ذلك بدراسات كثيرة سابقة، ومازلنا ماضيين في هذا السبيل، إلّا أنّنا نؤكد حقيقة أنّ معظم ما يقدّم من شعر تحت لافتة هذا الشكل ليس من الشعر في شيء البتة، فهو إما تقليد، أو تلفيق، أو استنساخ، أو تلاعب فجّ بالألفاظ أو خواطر ساذجة، أو تجميع لمفردات وصور من هنا وهناك وحشدها في قوالب تنهض على مفارقة باردة أو تشكيل مفبرك، أو.. أو...، وتفتقر إلى أيّ أساس شعريّ متين، يمكن أن يؤكد أنّ وراء هذا الهراء والقول المجانيّ موهبة وحساسية ومعرفة.

لكنه يجب أن لا يدفعنا هذا إلى التغافل عن التجارب الجديدة ذات الخصوصية النوعية في هذا المجال، تلك التي أسهمت وستسهم مع تجارب عربية أخرى تقاربها في افتتاح فجر جديد للقصيدة العربية تنقذها من مأزقها الراهن، وتضعها على أعتاب مرحلة جديدة في تجربة الشعرية العربية.

تميّزت هذه القصيدة بالتنوع والتعدّد والانفتاح على فضاء أوسع وأكثر دينامية في التعامل مع عناصر الفنّ الشعريّ، فالشعراء الذين يكتبونها يتباينون في نماذجهم وأساليب تعبيرهم الشعرية، فلكلّ منهم طرازه الشعريّ الخاصّ داخل فضاء الشكل ومشهده العام، ويتمتّع كلّ طراز بمستوى عال من الإدهاش والجدة.

وسنجد من طبيعة النصوص المنتخبة لبعض من شعراء هذا الشكل ما يتميّز به من خصائص شعرية متميزة، تتّسم على نحو ما بالفرادة والخصوصية والحرية القصوى في

التعبير والتشكيل، وهي جزء من تجارب أخرى في هذا الميدان نسعى إلى استكمالها في دراسات لاحقة.

تمتاز قصائد النثر الحديثة في العراق وفي مناطق أخرى من الوطن العربي بارتيادها مناطق جديدة مهمة، لم يُلتفت إليها من قبل، ولم يعن الشاعر العراقيّ والعربيّ بها مسبقاً، بوصفها لا تنطوي على أيّة شعرية ـ حسب المنظور الشعريّ النسقيّ التقليديّ ـ، تمكّن ضمن أهم إنجازاته من نفض الغبار عن حيواتها وإخراجها إلى النور بكلّ الألق والإشعاع والرغبة والحياة.

وغالباً ما تميل معظم تجارب هذه القصيدة إلى أسلوب البرقيات التي تكتنز بالشعر وتضجّ بجماله، في طراز مهم من طرز تشكيلها فضلاً على طرز أخرى لا تقف عند حدّ معيّن، ولا تكتفي بالطمأنينة على وضع معيّن، ويمكننا في هذا السبيل التمثيل لبعض قصائد هذا الشكل، ومقاربة الوظيفة التي تنهض عليه.

ففي قصيدة للشاعر عبد الزهرة زكي تصفو اللغة وتختزل طاقتها إلى أبعد حدّ ممكن، على النحو الذي تصبح اللغة فيه هي جوهر الصورة:

تصفّفينَ جسدكِ أمام المياه

....

الرغباتُ

تحرّرها النيران التي تصغي إلى زئيرٍ

يذكيه الجنون.

....

وحينها:

تشمّ الكلابُ اختلال الدم الساخنِ

على الرمال

فثمة محاورة مدهشة بين النسق الجسديّ في نموذجه الحسّيّ، والنسق الروحيّ في نموذجه المعنويّ، بين المباشرة والرمز، بين السبب والنتيجة، بين الفرض والبرهان، بين

الإيقاع البصريّ والإيقاع الذهنيّ، بين السواد والبياض، ولو استللنا المفردات الاسمية بوصفها دالاّت ممكنة قابلة للتصوير والتفاعل مع رموزها لإنتاج كون سيميائيّ، ورصفناها رصفاً خطيّاً متعدّد الأشكال، لاكتشفنا سرّاً من أسرار اللعبة الشعرية التي يلعبها النصّ (جسدك/ المياه/ النيران/ زئير/ الجنون/ الكلاب/ الدم/ الساخن/ الرمال)، إذ إنّها تتداخل عبر الفواصل اللغوية المؤلّفة لنسيجها، لتقدّم موازنة شعرية فيها من التوافق والانسجام قدر ما فيها من التناقض والاختلاف.

ويتعالى النداء في قصيدة الشاعر شاكر مجيد سيفو ليوقظ في لغتها عيون الإيقاع وهي تتفجّر بالجمال والحبّ:

أيّها الأدبيّ المتوّج بنشيد ذريّتي السماوية، سيظلُّ
أبنائي يلهجون باسمك وقيافته العظيمة، وصوتك
وأجنحته العالية وبكلّ تلك الأوعية الدموية المتعلّقة
في كبد السماء، وأبعد من هذا سيخطّون
في أجنحتك المقدّسة أسماءهم
أحييك أيها المبجّل السماويّ إلى الأبد

إذ تتحوّل الصفات الشعرية هنا ـ بفعل قوّة الضخّ الشعريّ المركّز والمبأّر في لغة النصّ ـ من زوائد شعرية يبدو عليها الإهمال، إلى مكامن تدعم عطاء اللغة وتسهم في مضاعفة طاقتها التعبيرية وصولاً إلى حدود اللغة الشعرية الخاطفة، وهي تحطّ بين يدي القراءة بكلّ يسر وسهولة، ليس ثمة ما يحيل على الخارج في القصيدة، كلّ ما فيها يحيل عليها، وهذا سرّ من أسرارها شعريتها.

في قصيدة الشاعر طالب عبد العزيز دعوة لاكتشاف الفرح واستثماره ومعادلته بالنقيض، في سياق محاور يتقدّم فيها الشعر أكثر مما يتقدّم المنطق:

كي يأخذوا الحقائب كلّها
والأمل
دع المساء موارباً

عندي من الوجد ما لا ينفد
ومن الطفولة ما لا تسعه الحدائق
أنا أجنّ وأنت تكتمل سطوعاً
زدني أكماماً أيها القرنفل السعيد
أريد أن أخفي بكائي
زدني حاضراً
أنا من أعطيته الخزامى
أعطاني يباباً

إنّ ضخّ الأنوية الشعرية بهذا القدر الهائل من الاستعداد لاستيلاد الفرح وقطف ثمار السعادة من مخيال الطفولة المعلّق أبداً في صلب الذاكرة الشعرية، يزيد من فعالية تشغيل كيمياء اللغة وحساسية الحراك الإيقاعيّ، ويكثّف صورة الاستدعاء لتثوير بؤر الانطلاق نحو الفضاء الجديد ((زدني/ أريد/ زدني)).

هو يرسم هنا صورة الموازنة بين العناصر المكوّنة لها داخل الإطار وبين تلقّيها في الخارج، على نحو يرتفع بالمحاور من شكل الفضاء بيني (أنا) و (آخر) مناهض وموجّه، إلى شكل التماهي بين (أنا) و (آخر) يتبادلان مواقعهما الشعرية بقدرٍ يلتبس فيه أحدهما بالآخر، من أجل إنتاج قيمة سيميائية تقوم على التضادّ بقدر استعدادها للتوافق، وعلى التوافق بقدر استعدادها للتضاد.

تقدّم قصيدة الشاعر سلمان داود محمد سعياً شعرياً حثيثاً ودؤوباً لأسطرة المهمل وشعرنة المألوف، في إطار قلب المعادلة الشعرية بين المتن والهامش، وهي تضاهي على نحو المعادلة الفكرية والثقافية والحضارية في الإطار نفسه:

من أين لي باز يسوس أبّهة البطريق
أو يد تقطف الأرانب من حديقة الجمجمة
حتى البحيرات التي لوّحت بعفاف مبكّر
تتوحم ظهراً بالطيران..

ترى هل يرتدي الوقتُ قميصاً مبلّلاً بالأصيل
تساقط قصداً من خريف المنصّات
أن تتكدس باردتين مثل جندي أفل
في صندوق من أبنوس..
تراخوما في القلب
تمسح الوشائج بالشتات
فتهرول بين السوط والجائزة
نحو بهاء لقيط
ترى من ينقذ عويل الأصابع من لعنة الشرنقة
ترى
من
يشير..؟

فاللغة مصحوبة بصخبها وضجيجها وعنفها وفتنتها، وهي تجمع ما لا يجمع، وتسوّي ما لا يسوّى، وتصف ما لا يوصف، وتعطف ما لا يعطف، وتكثر من أسئلة لا طائل وراءها سوى إثارة الغبار الشعريّ ليصل أنف المتلقي ويقنعه برائحة جديدة لا تنتجها القواعد ولا تبثّها المنصّات.

لا يعتمد النصّ هنا على بناء الصورة داخل إطار الأعراف الشعرية المتداولة، بل يصنع ملامح صورهِ من عتبة توريط المتلقي وحشر فضوله لوضع ألوان وخطوط وظلال تستكمل بها الصور وضعها الشعريّ، وبذلك يتحوّل التشتيت والبعثرة إلى رؤية في التشكيل وسحر في فرادة الأداء.

تتحرّك قصيدة الشاعر نوفل أبو رغيف على مساحة إشكالية ـ زمنياً ومكانياً وحدثياً ـ لتقارب جدل الصوت والصمت، بوصفه ثنائية شعرية فاعلة على مستوى الشكل والدلالة، في سعي شعري حثيث لتفجير طاقة الكلام في الأشياء:

كيف ستحتشم الدنيا؟

من زمن لا يخجل؟

يتبعثر صوت الليل على صبح الأوراق

والهمّ القاحل سيقضّ مضاجع

هذا الصمت الأفحل

إنّ آليّة الاستفهام الإنكاريّ بزخمها الشعريّ الواضح تحيط دالّي ((الدنيا/ الزمن)) بالفعل الاستقباليّ المرتهن بطوق الاستفهام ((كيف/ تحتشم))، والفعل المنفيّ الساخر ((لا يخجل))، في السبيل إلى انفتاح الفضاء الشعريّ على الثنائية المتمركزة في باطنية القيمة الشعرية المتجهة إلى تشكيل حساسية المعنى ((صوت/ الصمت))، وهي تتحرك ـ سيميائياً وتشكيلياً ـ نحو الثنائية المطوية في داخلها ((الليل/ صبح))، حيث يقابل دالّ ((الصمت)) المعرّف دالّ ((الليل)) المناظر له، كما يقابل دالّ ((صوت)) دالّ ((صبح)) بالتوازي والتناظر نفسه، على النحو الذي يجعل من الحال الشعرية وسيلة لتموّج الدوال في حاضنة تموّج الدلالات.

وتعكس قصيدة الشاعر علي الإمارة فهماً شعرياً مغايراً لمدركات ذهنية غير شعرية:

أيها الحبّ

لقد خلقت في داخلي

فراغات كبيرة

لا تملؤها إلا فراغات

أكبر منها

فرياضية المنطق الشعريّ هنا تعتمد على ابتكار حدود ومديات وآفاق لا تدين بالولاء إلى أيّ منطق سابق وسياقيّ، إنه اجتراح حيويّ وفاعل لمنطق تخييليّ يساعد الحالة في أن تكون شعرية، واللغة في أن تعتبر أبعد مما يقتضيه المقام، والصورة في أن تصبح أوسع من حدود ممكناتها، والإيقاع في أن يتحقق أرحب مما يجب، ويقدّم محاولة شعرية لإضافة مساحات جديدة إلى ميدان الشعر.

ويبعث الشاعر عباس اليوسفي في قصيدته رائحة اللغة وضوءها وإيقاعها المترامي، في سعي لتقديمها طازجة وبكراً:

من أجل وردة أتلفَ البحر

وجعلَ المراعي زهوراً

نكاية بالنساء

اللواتي ذرفن أنوثتهنّ

مبكّراً

فهو يخطّ دوائر شعرية تنغلق على ذاتها، وتتصل بما جاورها أو ما لحقها، على نحو حلزونيّ يضيء الصور الشعرية إضاءة خاطفة، تستقرّ في مفارقة تحكي قصة الشعرية العربية كلّها، وقد استنفدت إمكاناتها بالتبذير والحزن باستعارات ليست لائقة تماماً، وتعبّر عن انعدام سلامة النظر إلى الأشياء شعرياً، وتنطوي على اقتراح لتفعيل العناصر بدلالة ذواتها لا بدلالة ذوات أخريات.

ويفجر الشاعر علاوي كاظم كشيش في قصيدته طاقة سرد شعريّ يكثّف الوحدات السردية ويختزل شعريتها إلى أعلى حدّ ممكن:

كان على باب وحشته يفضّ الينابيع ويفضي بإسرار الناي إلى غيمة

كان تاريخ غبطته يذوي فيرفع خضرة اللغة إلى أوجها ويدوّي فيه نداء

العناصر ويرى للطبيعة في مراياه أوجها وإذا عصاه الوضوح ألقى عصاه

إلى النهر وألقى رحلته في قطره غبطة في الفصل العاشر من كتاب الحنين

فصل الكلمات عن منابتها. أعاد لها ضوءها وأجنحة من رنين وقال

للأنوثة غوري عن مشهد صمتي سيطعن غوري هذا الوضوح. أجلي

فاكهة العمر فيك فلن ينحني من أجلي هذا الفصل وإنا رحيل في الفصول. كان على باب وحشته كان رسائله يشربها الرمل منذ بشر بها الأنهار وانهار حزنه.على باب وحشته الخضراء أتاح للناي أن يسيل وباح للغيم بخصبه وناح الناي على فضيحته ناح إلى آخر الافتضاح كان ما كان على باب وحشته من ينابيع.

وتمتزج في النصّ الأنا الشعرية بلسان القصّ والحكي فتصبح ساردة مرّة ومسرودة مرّة أخرى، إنّ النصّ يعبّر عن إفادة قصوى من قوة السرد وكثافته من أجل مضاعفة الطاقة الشعرية في المحكي الشعريّ، ولعلّ الوضع الخطيّ لرسم الكلمات على النحو الذي شكله بياض الورقة جاء مناسباً للوضع الشعريّ لغة وسرداً وتشكيلاً.

الفصل الثالث

شعريّةُ التشكيل ورمزيّةُ التعبير

- مدخل
- مشكلة اللغة : جماليات النيّات المغيّبة
- تجلّيات الأنا الشاعرة
- فضاءات اليد الرائية
- رمزيّة الغياب

شعريّةُ التشكيل ورمزيّةُ التعبير

مدخل:

إنّ حرب قصيدة النثر الحديثة التي اشتعلت في الضمير الشعريّ للشاعر العراقيّ المعاصر المهموم بكلّ شيء هي حرب علامات، تتوقف صيرورتها الفنية والجمالية والتعبيرية والثقافية كثيراً على مدى النجاح الذي يحققه الشاعر في إنشاء ستراتيجية تركيب علاميّ، تحدّد سياسته الشعرية ونموذجه البنائيّ استناداً إلى طبيعة المحرّض الطبيعيّ والواقعيّ والحضاريّ والثقافيّ الملغوم بالتحدّي والاستثارة، على النحو الذي يخلق شبكة معقّدة من الاستجابات التي ليس من السهل تطويعها لصالح حركية الإبداع الشعريّ.

فبالقدر الذي تتمتع فيه العلامة اللغوية داخل النصّ الشعريّ ـ في هذا المضمار ـ بقوة إثارة وحساسية محركة وصادمة، فإنّها تبني شعريتها بمعزل عن وسائل الاتصال التقليدية المباشرة المنجزة عبر جسر المعنى والدلالة، ضمن القياسات المعروفة والمحروثة القابلة للتوصيل السريع والتلقّي المباشر الذي يستهدف تحقيق معطى دلاليّ تعبويّ، وما يصاحبها من تمظهرات شعرية أخرى تستدرج بسهولة وتقليدية الفضول القرائيّ لدى المتلقي وتمنحه صدق توقعاته، لأنّ وضع التشكّل والتأليف والإبداع في هذا المناخ الجديد وضع أقرب إلى الأسطورية في كلّ مناحيه، على النحو الذي يحتاج ضرورةً إلى وسائل جديدة قادرة على استيعاب ضخامة الحدث وقهريته.

لذا يجب أن تكتسب العلامة الشعرية في مساحة قصيدة النثر الحديثة هنا قوة إبهار وإدهاش وتأثير، تتنوّع في أشكالها ورؤاها وسيميائيتها وخطابها اللغويّ ومناخها التعبيريّ وفضائها الثقافيّ، تضاعف جمالياتها وتفتح العمل الشعريّ على طاقات هائلة في إمكانية تكثيف الزمن وتعميق المكان وتصوير ظلال الحدث وآفاقه. وفي الوقت الذي تكتسب فيه قصيدة النثر الحديثة ـ عبر فلسفتها هذه ـ قيماً جديدة وأشكالاً تعبيرية جديدة ودلالات جديدة، فإنّها تفقد ـ في القياس نفسه ـ قيماً وأشكالاً ودلالات أخرى،

وعملية الكسب والفقدان هي التي تفضي إلى مصيرها الشعريّ وترسم مستقبله، فرجحان كفّة الكسب على حساب الفقدان تقود إلى أسلوبية جديدة في الكتابة تفترض بالضرورة شكلاً مناسباً ولغة مناسبة وفضاء ثقافياً مناسباً، تشتغل جميعها من أجل الإسهام في تحقيق خصوصية كتابية لهذا النوع الشعريّ.

اجتهدت قصيدة النثر الحديثة كثيراً ـ في ضوء هذه المقاربة ـ من أجل ابتكار استخدامات خاصة ومميزة للغة الشعرية، تطور أسلوبية الكلام الشعري وتكشف عن مناطق نفوذ لغوية جديدة للشعر لهذا القادم الجديد. إذ إنّ القصيدة العربية في تجربتها الواسعة والعريضة والعميقة اشتغلت مدة طويلة على ((المستند اللغويّ)) بإطاره التقليديّ، وهو يحرث في حقل الخبرة المتراكمة التي فقدت جزءاً كبيراً من صلاحياتها التعبيرية والرمزية، وقد تحوّلت إلى منطقة الجاهز اللغويّ سواء في خلق مستويات قريبة من أفق التوقّع القرائيّ من البنى الدلالية، أم في صناعة صور وأشكال ورموز وفضاءات ذاكراتية تفتقر إلى المفاجأة والإدهاش.

وهو ما استدعى استخدام آليّات عمل متحضّرة وذات حيوية صياغية وتعبيرية ودلالية عالية، تتفاهم كثيراً مع منطق العصر ومزاجه وحساسيته، بكلّ جنوحه وعبثيته وخطورته وسرياليته، وخرق اللغة واجتياحها بالقدر المناسب والمتاح كي تستجيب لحداثة شعرية تتعنصر لقدسية طاقاتها في الكلام، وقراءة إمكاناتها في التعبير المستثار دائماً بالاحتمال والقابل دائماً لمزيد من التأويل.

نحسب أنّ قصيدة النثر الحديثة قد انتدبت نفسها ـ في هذا السياق ـ لهذه المهمة الطليعية، التي تعبّر عن مناخ جديد ورؤية ثقافية جديدة وخطاب جديد وطراز تعبيريّ جديد ومختلف ومغاير، وخاضت غمار هذه المغامرة الإبداعية الخلاّقة بشجاعة عبر مجموعة شعراء شجعان ومثقفين ومغامرين، ليس أمامهم لكي يعبّروا عن أنفسهم وخيالهم المطارد ومستقبلهم المهدد سوى البحث الدائم والدائب والمستفيض عن فضاء جديد، وأشكال شعرية بارعة في جدّتها ومغامرتها وقدرتها على التمثيل الحيّ والحقيقيّ والواقعيّ للتجربة، في التحام حيّ وفاعل أيضاً مع المخيلة الشعرية الخصبة، التي عليها أن

تتأقلم مع نزول القصيدة إلى ساحة الحرب بمنطقها الإنسانيّ والعلاميّ معاً، لتتكلّم بلغة ساخنة وعارمة وقادرة على احتواء حجم الألم وعمق المأساة.

الحقّ أنّهم أفادوا كثيراً من منجز قصيدة النثر العراقية في نموذجيها الستينيّ والسبعينيّ، وأفادوا أيضاً من منجز قصيدة النثر العربية في مختلف أنماطها وطرزها واتجاهاتها، واجتهدوا في سياق ذلك إلى تطويرها وتطويعها لكي تستجيب للحال الإنسانية والثقافية والعاطفية التي يعيشها الإنسان العراقيّ في ظلّ مثل هذه الظروف القاسية.

إنّ همّ التحوّل والمغايرة ليس همّاً شكلياً محضاً تفرضه ضرورات الحاجة الفنية المحضّ للخروج على النسق واستيلاد أشكال بديلة، بل هو همّ كونيّ حيويّ وثقافيّ وحضاريّ يتّسم بشمولية الاحتواء وكلّية المعنى. لذلك فإنّ شعراء المغايرة والحداثة والاختلاف على مرّ العصور هم أولئك الذين لم يتمكنوا من خلق أشكالهم الجديدة، إلّا بعد أن تغيّرت أنظمتهم كلّها ((الجسدية والنفسية والروحية والثقافية والقولية))، وأصبحوا بمواجهة مولد الشكل بطريقة تكاد تكون قَدَريّة ـ مصيرية لا سبيل إلى تفاديها أو مهادنتها.

وبناء على ذلك فإنّ الشعر المغاير ليس مجرد قول شعريّ مختلف ـ شكلاً وروحاً ولغة وحساسية وصورة وثقافة ـ، صحيح أنّه يستخدم اللغة نفسها من حيث كونها أداة وآليّات تعيش بداخلها، والرؤى التي تتزاحم في رأسها والأصوات والألوان والروائح، تنتمي كلّها إلى الوضع المغاير ـ الحضارة المغايرة ـ، إلّا أنّ ضخّ الكتابة بقدرٍ عالٍ من الحساسية الجديدة يبدو في هذا السياق أمراً لا بدّ منه لإنجاز القصيدة الجديدة.

اللغة ـ في اشتغالها الأدبيّ عموماً والشعريّ خصوصاً ـ سكين ذو شفرة حادّة وقاسية تعتمد على قوة الاستخدام وطريقته ومقصده، فثمّة سكين يقتل، وآخر يجرح، وثالث يشوّه، ورابع لا يصيب أبداً، وفي كلّ محاولة من هذه المحاولات يخلق السكين شكلاً مختلفاً ومعنى مختلفاً ومصيراً مختلفاً.

المشكلة لا تقف عند حدّ الرغبة في التجاوز حسب، لأنّ كلّ الشعراء في العالم منذ أول شاعر رأى وحتى آخر قصيدة يختتم بها شاعر مسيرة البشرية راغبون في ذلك، فيتشبه بعضهم، ويقلّد بعضهم، ويحاول بعضهم، ويجرّب آخر، ولا همّ لهم إلا النجاح في تحقيق أيّة ((إضافة)) إلى المشهد الشعريّ، وهم يدركون تمام الإدراك بأنّ هذه الإضافة يستحيل عليهم تحقيقها من دون مغايرة خصبة مُنتجة تغرّد خارج السرب.

الرواد في مطلع فجر الحداثة الشعرية العربية كتبوا قصيدة ((أخرى))، وشعراء قصيدة النثر الحديثة يكتبون قصيدة ((أخرى))، وكلّما نجح الشاعر/الشعراء في كتابة هذه القصيدة فإنّها تتجاوز النموذج السابق لها في كلّ شيء، على النحو الذي يجعل مهمة هذا النموذج في الثبات أكثر صعوبة.

ففي الوقت الذي بدأت فيه القصيدة العربية الحرّة تحقق نجاحات باهرة، انحسر دور القصيدة التقليدية ((الوزنية)) على المستويات كافة، وأصبحت قصيدة مناسبات لا أكثر، وأحيل هذا الشكل تقريباً على التقاعد.

وإذا ما كُتب لقصيدة النثر أن تحقّق النجاح الذي حقّقته القصيدة الحرّة على مدى العقود الخمسة الماضية، وقد حقّقت من ذلك الكثير، فإنّ مصير هذه القصيدة سيؤول إلى مصير سابقتها نفسه، على الرغم من أنّ الكثير من الشعراء سيبقون متشبثين بهذين الشكلين، إلّا أنّ الأمر لا يعدو كونه دفاعاً غريزياً عن النموذج، لأنّ عملية إحداث تغييرات جوهرية في حساسية الشاعر ونموذجه الثقافيّ وأطروحته الشعرية، قد لا يتاح بسهولة للشاعر الذي نشأ بين أحضان نموذج اعتقد منذ البداية أنّه النموذج الفريد الذي لا بديل له، فأصبح من الصعب عليه استبدال جلده، ولا خيار أمامه إلّا في القتال المستميت من أجله، وإشاحة الوجه عن ذلك الوهن الذي بدأ يدبّ في أعضائه، ويتسرّب في مياه مسيرته الشعرية على النحو الذي يتصدّى للتطور ويوقف احتمالاته مطلقاً.

لم يعد الشاعر أميراً يتبختر على عرش كسله ويستقدم شياطين الشعر متى شاء وينام ملء جفونه عن شواردها، بل تحوّل إلى شاعر يعاني ويسهر ويختصم في قلق دائم وحيرة دائمة وعناء مستمرّ ومستفيض، تحوّل هذا الشاعر على الرغم منه من شاعر

فطريّ لا يعرف الوزن ولا يكترث به، إلى شاعر مثقّف عالم يتحكّم بالوزن ويدمّره إن شاء وإن شاءت القصيدة، وإلّا فلا حيلة له إلّا التلويح بيدين خجولتين لقطار الشعر السريع وهو يغادره ماضياً في سبيله إلى الأبد، تاركاً إياه يقشّر كلماته العجفاء على رصيف مهجور.

قصيدة النثر الحديثة مقترح صادم للكتابة الشعرية الجديدة، والسؤال عن مصير القصيدة العربية التي اقترحها الرواد وكرّسها الستينيون يبدو سابقاً لأوانه، لكنّه على الرغم من ذلك يبقى في دائرة النظر والاهتمام إلى حين، على أنّ الفحص المتأني الدقيق يكشف عن غياب متدرّج لحضور هذه القصيدة على أنحاء مختلفة.

الأشكال الشعرية المختلفة ـ مهما اختلفت وتباينت وتصادمت وتنافست ـ يمكن أن تتعايش وتتفاهم، غير أنّ احتلال أيّ شكل منها لمساحات تلقٍ ونظر نقديّ جديدة سيكون من حصة جيرانه، بمعنى أنّ الشكل الجديد يقتات على ميراث أسلافه ويصادره وقد يفنيه، فالمعيشة في حالة طوارئ دائمة تفتقر إلى أبسط حسّ بالاستقرار، بناء في مكان يتقدّم على حساب هدم في مكان آخر، هذا قانون شعريّ قائم وفاعل، وهو الذي اعتمدناه أساساً في فتح ملف قصيدة النثر الحديثة.

التهديد إذن ماثل، والرهان قائم، على مدى إمكانية الشكل السالف المغادر على تطوير أدواته، والاحتفاظ بطاقة إشراق مقنعة ومرونة تعبيرية تتلاءم مع مجتمع التلقي الراهن وتستجيب لحساسيته من جهة، وسرعة الشكل الجديد في الاستجابة العالية لحساسية العصر وطراز تلقيه من جهة أخرى.

مشكلةُ اللغة : جماليّات النيّات المغيّبة

تخلق مشكلة اللغة الشعرية عامة ولغة قصيدة النثر خاصة حاجزاً إبداعياً خطيراً أمام فعالية التلقّي الشعريّ، بوصفها المشكلة الأكثر أهمية وحضوراً في حسم شعرية القصيدة داخل منطقة التلقّي، فالنظام الذي يتمثّل بفعل قوانين النصّ الشعريّ الحديث هو في الأساس نظام لغة علامية وإشارية، نظام لغة أخرى منتجة، مُبعَثة، شخصية جداً

ومنحازة جداً، تستطيع بوساطة الفاعلية المشتركة لمنظومات النصّ الأخرى على اختلاف درجاتها وتنويعاتها مثل ((المكان/ الزمن/ التاريخ المعلن والغيّب)) ـ وهي تشتغل دائماً على مدار اللغة ـ أن تنتج شبكة الدلالة أو ((المجال الدلاليّ)):

كيف السبيل وكلما تركت الآثار في حقل الغام الربيع
لعلعت الطيور والأحطاب في أشراكها
كخليط من الطعنات../ .. والاتصال ما همّنا أن تكون الأثريات
كوكباً آخر يشبه الفقاعة والدبابيس تشبه أقدامنا.. واللهاثات
أدلاء دائخون وسط الحقل والألغام سال لعابها
كقبضة تزمزم وهي أزيز المسدسات والنشاب
إلى الأهداف/ كيف السبيل إلى بائرات لا يدمعن في العلن
إذ كيف يدمع من لم يعصف بع بعد ومتن الأثريات متنه
إلى التنقيب في جحيم نمرود والغبار قد كدّس الحشود
بينما الهواء يغتسل بذكرى لأشوريا وهي تفتّش عن شروحات
لتعريفات قائمة الكنوز والذكرى غصناً تقدّمت إلى العكاز
والغصن يغص في جعبته الربيع (ربيع شفرة
تحكّ كل صباح ذكريات الصباح الفائت
ليعلن الديك عن عسلٍ مرٍّ ولعبة شفرة وذقون تمر)
وهو يخفق مرة في السرير ومرات فوق الجياد.[1]

اقتطعت هذا المشهد من قصيدة الشاعر رعد فاضل ((فليتقدم الدهاء إلى المكيدة)) لا على سبيل التعيين والانتقاء والاختيار، لافتراضي أنّ الاستشهاد النقديَ لغرض القراءة التشكيلية العميقة لا يكون إلّا بالقصيدة كاملة، لأنها تعمل على مسرح دائريّ مشتبك ومتداخل وعميق التشابك والتضافر، ولأنها تفقد تماماً عنصر الإيحاء بالمعنى المتعارف عليه في ملاحقة الدوال والتشكيلات الشعرية المؤلفة لها. بمعنى أنّها تجرّب اجتراح أفق جديد للتمثيل للتوصيل والمحاكاة، لا يبدأ من التفاهم الأولي المجرّد أو من

خلق أرضية مشتركة تقوم على التصالح والتآلف والتوافق، إنما على العكس يبدأ الصراع والجدل والتنافس والتضاد والاحتكاك من حساسية الاصطدام واللاتفاهم، ليتمكّن من ثمّ من فتح فجوة مغايرة في العلاقة بين الشريكين، تسهم في تأسيس قوانين تلقٍ جديدة، فاعلة، غير حيادية، تجعل المتلقّي طرفاً مشاركاً وحاضراً وحاسماً في جدل النصّ، إذ إنه لم يعد قارئاً سياحياً يتعامل من مظاهر وأهرامات لغوية جاهزة، بل هو جزء أكيد من عذاب التجربة ومحنتها وجماليات تشكيلها.

إنَّ نصف مشكلة قصيدة النثر الحديثة في سياقها التداوليّ هي مشكلة تلقٍ، وهي - كما يبدو لنا في ظلّ هذا الفهم القَبَليّ للقصيدة - شبه مستعصية، الكلّ يعمل بحماس متطرّف وبأسباب مختلفة على تعقيدها لا على حلّها، لذلك فإنّ عملية الهدم والتقويض التي يقودها النصّ الشعريّ الحديث لا تلائم كسل المتلقّي التقليديّ في الاستسلام لأساليب الاستقبال الفجّة والركون إلى الطرائق التقليدية في القراءة.

وهذا مما يجعل سوء التفاهم بينهما سلبياً قد لا يفضي إلى شيء محدّد وواضح، إذا ما استطاعت الثقافة الطائفية الفنية والإبداعية والجمالية المصممة للقهر والاستبداد وفرض النسق، أن تضع الحدود والجدران العالية بين وأمام تطور الذائقة وتغيّر المزاج، على النحو الذي تتغيّر فيه الحساسية على نحو عميق وفعّال بوسعه أن يحرّر فضاء التداول المرهون بقيم معيّنة إلى فضاء ديمقراطيّ حرّ.

((كتاب الدهاء/ كتاب المكيدة)) الجزء الساطع والمركّز في تجربة هذه القصيدة الواسعة الكليّة ((فليتقدم الدهاء إلى المكيدة))، القصيدة التي تشتغل بوصفها تجربة في إحداث توافق بين تراكمية السيرة الشخصية بكلّ ذكرياتها وتعقيداتها وظنونها وأوهامها وطموحاتها المقتولة من جهة، وبين تراكمية البنية اللغوية بكلّ بلاغتها وإعجازها وعجزها وتشظّيها وبؤرها وتعقيدها وإشكالاتها، وتقديمها شائكة كما هي من دون إخضاعها لمشرط الجراح وهندسة التكوين من جهة أخرى. هذه التراكمية المدهشة وهي تحتشد في نسق تشكيليّ واحد تغري أحياناً بالتمادي في إعلاء وتوسيع وتعقيد شكل هرم

النصّ اللغويّ، على النحو الذي يدفعه خارج مساحة الفعل حيث الترهل والعتمة وإعاقة نشاط اللعبة الشعرية.

قصيدة ((فليتقدّم الدهاء إلى المكيدة)) للشاعر رعد فاضل تراهن كثيراً على لعبة اللغة بوصفها فضاءً قابلاً للحراك والدهاء وصنع المكائد، اللغة بوصفها جوهر المغامرة الشعرية وآلتها الثقافية المتقدمة في جسد الكلام، تؤسس ركاماً لغوياً هرمياً يتفادى التجانس والمصالحة ويبتعد عن النفاق والتسييس ومداهنة مجتمع التلقّي، في سبيل خلق غابة لغوية مكتظّة بالألوان ومحتشدة بالتشكيلات وعصيّة على الكشف، مفخخة بالمفاجآت، لا يتآلف نسيجها المتماسك من محاولة استكشاف المدى الدلاليّ الحسابيّ القائم على فعالية الصور وأنماط تأليفها، بل تخضع لمولّد دلاليّ وإيقاعيّ يخفي روافده وإحالاته ويعمل في الظلّ أو في ما ندعوه هنا على سبيل الاصطلاح الإجرائيّ بـ ((النيّات المغيّبة)).

ثمة إصرار خفيّ ومقصود لجعل هذا المشروع مشروعاً شخصياً خالصاً، بعيداً عن أيّة مقاربات جماعية خارجية محتملة، فلو حاولنا متابعة تكوّن النسيج الداخليّ للحمة النصّ عبر جميع حلقاته ومرتكزاته ومنظوماته المبعثرة عمداً من دون أيّ تنسيق أو تنظيم أو مجاراة للسائد والمألوف، لأدركنا سرّ هذه القصدية التي تعود إلى هدف نظريّ مُسبق تشتغل عليه القصيدة، يكرّس فكرة كون قصيدة النثر الحديثة تمثّل نصاً شخصياً فردانياً بالدرجة الأساس، لكنه ليس شخصياً بالمعنى الكينونيّ الاعتباريّ، إنّما بالمعنى الوجوديّ وهو يأخذ كامل مدياته بلا حواجز أو عوائق.

لهذا فإنّ ((كتاب الدهاء / كتاب المكيدة)) يتجاوز كثيراً وهم التموضع الشخصيّ، ليصبح لعبة في الحياة والتاريخ واللغة تنطوي على قدر جاحد من الخطورة، قد تصل أحياناً إلى احتمال ضياع النصّ بأكمله أو تفكّكه على أقل تقدير، فهو نصّ يهدم بعضه بعضاً بهدف تفسير الحياة والزمن تفسيراً مختلفاً.

لا شكّ في أنّ اللغة بمعناها الشعريّ الإجرائيّ هنا تلعب بالتاريخ والزمن وتطمح إلى إعادة إنتاجهما إنتاجاً شخصياً، هل يمكن النظر إلى هذا النصّ على أنه نشاط مرغوب

فيه داخل المشهد المضلّل لقصيدة النثر العراقية؟ أم أنّه استهداف نظريّ مقصود لعرقلة هذا النشاط والتعتيم عليه؟ ولا شكّ في أنّ استحضار صورة المشهد وهي صورة ناقصة دائماً، قد لا تفضي إلى نتيجة حاسمة في إمكانية وضع حلول ومعالجات سهلة لانقلاب جذريّ غاية في التعقيد والإحراج والصلابة.

وإذا ما عرفنا أنّ السيرة تقبع في أسفل سلّم الأنواع الإبداعية، والشعر في أعلى قمّة هذا السلّم، من جهة التوغّل والاشتغال في حقل التخييل وسلّم ترتيب الأنواع الإبداعية الكتابية، فإنّ عملية معالجة السيرة معالجة شعرية ـ على سبيل التهجين الإجناسيّ ـ أمر محفوف بألوان كثيرة من المخاطر، ينتج معظمها عن طبيعة الاصطدام النوعيّ بين الفنين، ولاسيّما ما يتعلّق منها بالتسابق إلى فرض قوانين أحد النوعين على الآخر ومحاولة سحبه إلى منطقته الإبداعية، لأنّ اللعب بين منطقتين إحداهما تنتمي إلى الفضاء الوقائعيّ، وأخرى إلى الفضاء التخييليّ، هو بحاجة إلى قضية وتجربة وإمكانات عالية ووعي بأهمية ما اصطلحنا عليه بـ ((القصيدة السيرذاتية))[2].

فضاءاتُ اليد الرائية

يحاول الخطاب الشعريّ استثمار كلّ القوى المؤلفة المهيئة عند الشاعر للإعداد والتخطيط والبناء والصياغة، وفي مقدمتها طاقة الحواس بمستوييها المباشر السطحيّ المتمثل بالحواس التقليدية الخمس وهي تمثل حاضنات لنقل الواقعة الشعرية بكامل فضائها وعلاقاتها، والمستوى الآخر وهو ينطوي على الطاقات المستورة المولدة التي لا حصر لعددها ولا لقوّة تأثيرها وأدائها.

قصائد ((اليد تكتشف)) للشاعر عبد الزهرة زكي تقترب كثيراً من وعي الحواس، ومن اكتشاف مفرداتها وممكناتها وقواها الخفية، في سبيل توظيفها شعرياً بما يناسب فلسفة الخطاب وإشكالية المقولة الشعرية عنده.

يتقدّم العنوان بوصفه موجّهاً دائرياً يتحرّك حول النصّ مع تضييق أكبر في الدائرة بعد كلّ دورة، وصولاً إلى بؤرة النصّ ومحرقها الفاعل شعرياً، بحيث تصبح (البؤرة) مركز

إشعاع وتشظية يوصل إلى العنوان، والعنوان مساحة دائرة تضيق بنظام حركيّ متوازن حتى يستقرّ في البؤرة.

بهذا الأفق سننظر في ((اليد........ تكتشف)) على أنه تطوير تزامنيّ حسّيّ للكشف عن محرق الدلالة، في سياق تحويل الطاقة اللمسيّة إلى شاشة تظهر عليها فعاليات خفيّة ورسائل سريّة تحاكي الوعي والمخيلة، فيختلط عمل الحواس ويتّحد أداؤها.

(اليد) التي (تكتشف) عند عبد الزهرة زكي عبارة عن منظومة عيون تعمل بكامل طاقتها الإنتاجية، من أجل أن توصل ((الاكتشاف)) إلى مرحلة ((الخلق)) لا الاكتشاف المجرّد، ومن هنا يبدأ النظام الشعريّ في النصّ بالتكوّن والحركة.

يقدّم الشاعر لغة بصريّة حادة، بمعنى أنّ بصريّة الرؤية تصنع لغة مغايرة، لها قابلية شعرية غير عادية على الأداء وإنتاج الدلالة:

في المكان الذي لا يُرى

كان يستبدل جنونه

ويسوّي الآخرون

من حوله وجهات نظرهم

الفعل ((لا يُرى)) هنا هو الفعل المنفيّ النوعيّ الذي يخلق عالم الشاعر ((السرّيّ))، إحساساً منه بقدرة نصّه على صنع المفاجأة وإثارة الدهشة، عالمان متوازيان يتحرّكان باتجاه واحد، أحدهما في مجال الرؤية البصرية والآخر خارج هذا المجال، وثمة صراع خفيّ بينهما لا يوصل إلى شيء.

في ظلّ هذه المفارقة المدهشة يتحرك النصّ باتجاه مزج عمل الذاكرة بعمل الحلم على طريقة التوازي المتحفز نفسها:

أتذكّر الشجرة المكسوّة بالثلج

تلك التي لم أرها

فسهم التذكّر مرئيّ يسير بعكس اتجاه الحلم السرّيّ، إذ إنّ طاقة الحلم هيّأت له مشهداً مرئياً على الرغم من رغبة الذاكرة التي لم يعثر تاريخها الشخصيّ على هذه الواقعة، فللحلم عين رائية اكتشفت فعلاً شعرياً تمكّن من مراوغة شبكة الذاكرة والإفلات منها، ثم ينقل الذاكرة وظيفياً إلى منطقة الحلم ويهيئ لها أساليب رؤية جديدة عن طريق استبدال نظامها الوظيفيّ العمليّ:

إنني هنا

أتذكّر

كلّ ما لم أره

بعد

بمعنى أنّ ذاكرته الشعرية ليست ذاكرة استرجاعية نسقية، إنّما هي منظومة بصرية مرسلة إلى المستقبل.

الرؤية البصريّة في النصّ هي التي تحرّر الأشياء وتمنحها ماهية ما، فالمسافة بين الرؤية والمرئيّ هي مسافة الدلالة ومستوى الشعرية:

إخفاقه لا يكمن فيه

إنه يكمن في النظرة إليه

فالنصّ إذاً يكوّن نظامه بعد أن يصل سرد الواقعة الشعرية إلى مرحلة التماسّ المباشر مع الحدث، أي أنّ الإشارة البصرية التي انطلقت فجأة من موقع ما في النصّ خلقت زاوية نظر شعرية، ونقلت الحدث من مستوى السرد الحكائيّ التفاصيليّ إلى مستوى الخطاب الشعريّ الإلماحيّ.

النصّ يعي على نحو واضح أنه يشتغل في أرض شعرية بكر بهدف الاكتشاف/ الخلق، وذلك باستخدام منظومة عيون تختفي وراء ((اليد)) بوصفها الأداة الحسيّة المعلنة التي تنطق بقوّة غيرها، وتعمل بموجبها:

الملائكة

يكتشفون في انحراف النهار

ما لا تراه الأصابع

وهي تتحسس المكان الأشدّ يقيناً

فالتركيبة اللغوية التي يطرحها النصّ ((الملائكة/ انحراف النهار/ ما لا تـراه/ الأشـدّ يقيناً)) تفضي إلى قوّة إشارية يمثلها النسيج المتكوّن مـن تـلازم هـذه الوحـدات اللغويـة وتعاقبها، وهي تؤسس مستوى دلالياً يؤكد الفلسفة الشعرية ذات البطانة السيميائية الـتي ينهض عليها النصّ بمجمل صوره وفعالياته.

ويستقدم النصّ في ظلّ حراكه التشكيليّ المشهد المرئيّ، بعـد أن يُقـصي مقومـات الرؤية البصرية المباشرة من دائرة النصّ اللغوية، ويستعيض بها عن قوة دلالية لوحـدات لغوية مجاورة ومتشابكة:

الأحلام

لا تحدد شكل صوابها

عواؤها

أن ما تشوهه

هو ما تفكّر فيه حقاً

بمعنى أنّ الأحلام تصنعها الأفكار التي تخترع على وفق النيّات الحرّة غير المستندة إلى سلطة القيود وسجون القيم.

وينفتح مجال الرؤية البصرية عن إمكانات استثنائية في ((خلـق)) المرئـيّ وصـياغته على وفق ضرورات بصرية شعرية جديدة، لها القابلية على النفـاذ واسـتيلاء المرئـيّ مـن مجال الرؤية المعدوم:

الفتاة المموهة تولد في الظلام

إنها تقرأ في المنديل

كل ما لم تمسسه رغباتها بعد

إنّ حلقات الرؤية كلّها تتحرك في مضمار يشتغل بعيداً عن الحـدود المحتملـة لقـوّة النفاذ البصريّ المألوف، لذا فإنّ العين الشعرية تعمد إلى إرسال قواها البصرية إلى منـاطق

مجهولة غامضة وغير مألوفة، من أجل الكشف عن سرّيتها وخفائها بحيث تتجلّى في ظروف غير طبيعية وفي وسط لا تسمح تقاليده بذلك:

في قوّة الظلام

الليل يفضح الأسرار

النصّ هنا يؤنسن الليل ويشخصنه، ويفيد من طاقاته على العمل في مناخ آخر (محجوب) خارج الأبعاد التقليدية لقوّة الرؤية البصرية، وبالقدر الذي يعمل فيه الوسط ـ الذي يعمل فيه الليل بوصفه قوة كاشفة ـ منطوياً على ظلام مكثّف موغل في الغياب، فإنّ الليل يتكشّف عن طاقات رؤية جبارة لا تتوقف عند حدّ كشف الأسرار بل ((فضحها)) وإشاعتها، وإقلاق فضاء الرؤية بتشغيل آلة الإيحاء بالمنظور.

إذاً ((اليد)) التي تكشف بقوة غيرها تحرر طاقات الجسد كاملة:

اليد تكتشف.. الجسد يتحرّر

إنّ الجسد الذي يتحرر يتحوّل إلى منظومة عيون تكتشف تجاوز دائرة الكشف إلى الخلق، إذ إنّ قدرة اليد على الاكتشاف هي التي تتيح فرصة للجسد لأن يتحرّر، بمعنى أنّ اليد بشكلها وحركتها وفعاليتها وقدرتها على الأداء الوظيفيّ المميز جسدياً، هي التي تمثّل العلامة الجسدية الأولى في فعل الخلق والإنجاز.

تجلّيات الأنا الشاعرة

إنّ الضمير الأنويّ يهيمن على مساحة واسعة جداً من الاشتغال الشعريّ لدى الشاعر العربيّ منذ أقدم العصور الشعرية، وتقلّ هذه الهيمنة كلّما تقدمنا باتجاه الحاضر الشعريّ بسبب عوامل حضارية وإنسانية وثقافية وفنية غاية في التداخل والاحتشاد والتكثيف والتعقيد، لعلّ في مقدمتها اكتشاف أنواع شعرية جديدة، كان حظّ الغناء فيها محدوداً قياساً إلى غنائية القصيدة العربية التقليدية التي غالباً ما تكون عالية.

تضعف هذه الهيمنة كثيراً على يد قصيدة النثر وتأخذ شكلاً آخر يتنازل عن النبرة الصوتية العالية للحساسية الغنائية، ويذوب قسم من طاقتها الغنائية في وسائل اشتغال

شعرية جديدة، ويتحوّل القسم الآخر إلى تمظهرات ضميرية أخرى تُعلي من شأن الطاقة الدرامية والسردية فيها، وما يتبقّى من هذا الضمير الأنويّ الظاهر الحضور والتسلّط يجتهد في أن ينحرف ما بوسعه خارج مسطرة المألوف في ميراثه الشعريّ، ولا يقدّم لنا ((الأنا)) بوصفها محرق العملية الشعرية وبؤرتها المتمركزة، بل يحاول تصريفها بأساليب أقلّ حدّة وأكثر تأثيراً في صناعة المعادلة الشعرية في النصّ.

في النصوص المنتخبة من مجموعة قصائد ((سأقف في هوائه النظيف)) للشاعر شاكر مجيد سيفو تتجلّى هذه الرؤية الشعرية على هذا النحو:

1 ـ في ليلة مكثّفة بالفاتنات أيقظتُ فروسيتي وخاتمي، وأدميتُ جبين أيامي الذهبية.

2 ـ وفجأة أقبض على دموع نهارٍ ثقيلٍ وأفقئ عينيه.

3 ـ أعبئ أحلامي في كريستال اللغة.

4 ـ عميان يتكسّرون بين أصابعي وتجمعهم مراياي.

5 ـ إنني سعيدٌ لأنني محظوظٌ بخروقات عينيّ.

6 ـ عمْ سعيداً أيها القبر، فليس لديّ متّسعٌ من التراب لأهيله على جسدي.

7 ـ أستغيث بدرّاجة يقودها بورخس.

8 ـ كلما كنت أستعير ذراعك، كان جسدي يعيرك نبضه.

9 ـ في مثل هذا الليل يخرج كلّ العالم من رأسي ويدخل في كفن.

10 ـ عندما أحدّق كثيراً في عيون القمر، أتأمله وكأنه ينبح عليّ.

تظهر ثلاثة مستويات لعمل الضمير الأنويّ، الأول المصرّح به ((إنني)) ويتكرّر في النصّ الخامس مرتين، ليكرّس نرجسية شعرية تقليدية ومألوفة ومتداولة، لكنّه يتمظهر في المستوى الثاني فعلياً بوساطة الاندماج ((أيقظت/ أدميت/ أقبض/ استغيث/ استعير/ أحدّق/ أتأمله))، وهي تسعى إلى الاندماج بـ ((الآخر)) مهما كانت صفته، من أجل تفادي الوقوع في فخّ الأنوية الصارخة. وربما كانت أولى محاولات التخلّص من ديكتاتورية الأنا وهيمنتها الطاغية في القصيدة العربية، هي تهريبها إلى الضمير الأنويّ

الجمعيّ ((الأعلى)) المتجسّد بـ ((نحن))، بما ينطوي عليه من أفق أوسع وتحرير جزئي للنرجسية.

غير أنه يمكن أن يتحوّل في بعض الأحيان إلى ((أنا)) متضخّمة ذات سلطة أنوية متجاوزة، إذا ما انساقت وراء إغراء الهيمنة وصوت الغناء العالي، على النحو الذي قد يسقط النصّ في فخّ أنوي يجهض حلمه الحداثيّ المغاير.

لنتأمل هذه النصوص:

1 ـ نحن نذهب أيتها الكلمة فلا تدخلي زيتنا، نحن نضيء.

2 ـ أيها النقيض، يا خرافة الكائنات دعنا نتعرّف على ميتاتنا الألف.

3 ـ هكذا نتأى حتى نبلغ ظلالنا وحتى روائحنا.

4 ـ أيّامٌ ضيّقةٌ تزكم أعمارنا وتهرّبنا في صناديق النقود.

5 ـ الليلة سنأتي إلى أجسادنا ونبتلعها.

6 ـ وردة عمياء تتسلّل إلى أجسادنا في انشغالاتنا بالبرد والوظيفة.

7 ـ لأجل حراسة هذا الفراغ ينبغي أن نبطل العتمة.

8 ـ ظلّ الليل يحتطب النهار، ويدخل أجسادنا دون قدمين.

9 ـ الشمس قبلتنا تدخل معطف الربّ حين تدهمها الغيوم.

في هذه النصوص الشعرية الوامضة تنجح ((الأنا)) المهرّبة إلى الـ ((نحن)) وفي مستوياتها الثلاثة أيضاً، في التحرّر بنسبة عالية جداً من استعذاب التغنّي بالذات، والاندماج بالضمير الجمعيّ وهو يشتغل في أكثر تمظهراته، بما يفضي إليه ((نحوياً/ دلالياً))، على إثر النجاح ((لغوياً/ حيوياً)) في انتقاء هموم ((شخصجماعية)) تنفلت برشاقة من احتمال اتهام الذاتية الصرف.

يتقدّم الضمير المصرّح به ((نحن)) مكرراً في النصّ الأول، إمعاناً في تكريس الصفة الجمعية والابتعاد عن الفردية، بما ينطوي عليه النصّ من بعد تاريخيّ ـ أسطوريّ ـ حضاريّ ـ صوفيّ، وفي المستوى ((الفعليّ)) المتنوّع الصيغ ((لا تذهب/ نضيء/ نتعرّف/ نظلّ/ نبلغ/ نبطل ـ تهرّبنا/ نبتلعها ـ دعنا))، تبقى الصفة

الجمعية طاغية، على الرغم من الشطحات القليلة التي تسعى فيها الأنا للارتكاز على تفرّدها الأنوي وإبرازه.

أمّا في المستوى الثاني ((الاسميّ)) فإنّ البعد الفيزيقيّ ـ الجسديّ يتقدّم ليعمل على استحالة فصل الأنا عن النحن ((أجسادنا/ أجسادنا/ أجسادنا/ زيتنا))، ويتدخّل البعد الفضائيّ بوصفه مجاوراً ومحايثاً للبعد الأول ((مياتنا/ ظلالنا/ روائحنا/ أعمارنا/ قبلنا)).

وبهذا تنجح قصيدة النثر في استحداث أسلوبية جديدة في الكتابة الشعرية، ربّما تتوافر أشكالها في النموذجين الآخرين من القصيدة العربية إلّا أنّها هنا تسعى إلى ذلك على نحو مقصود ومصمّم، على النحو الذي تحوّل فيه مسار الغنائية الشعرية العربية من التلبّث كثيراً عند الحدود الضيّقة للأنا، بلغتها المتمرّسة داخل حدود شبه مرسومة ومتّفق عليها، والاشتغال داخل قوس الفصاحة والجزالة التقليديتين ضمن إطار النسق العام، إلى الانفتاح على لغة عارية لا عاصم لها، عصيّة على الانضباط، خارجة على منطق المألوف وقانون الحصانة اللغوية، ومن هذا التمرّد تصنع إيقاعها الفريد.

ويخرج التصرّف بالضمير الأنويّ إلى استخدامات أخرى تشتّت صلابته وتضعف جموحه، إلى الدرجة التي يغادر فيها استقلاليته، ويشتغل داخل النصّ بوعي جديد وشكل نحويّ وتعبيريّ آخر، فصيغة المنادى الجمعيّ في:

طوبى لك أيتها الأجساد،

أعيادك مقدّسة في تقاويم الربّ

تعمل على أسطرة الحلم الجنسيّ في الذاكرة البشرية من مستوى عزل نسختها الحيوانية المرتبطة باللذّة المجرّدة، بأفق ميتافيزيقيّ ـ قَدَريّ يرتفع باللذّة إلى مرتبة القداسة، إنّه تأويل شعريّ مصنوع يقتنص شرعيته بأساليب حلمية.

وصيغة المخاطب المفرد بدلالته ((الفعلية)):

(هش....!) هذا ضريح قديسة، انزع عينيك

وضعهما فوقه بدلاً من إكليل الزهور

تشتغل هنا بوصفها قناعاً للأنا المختفية في الكلام المرتدّ إلى الداخل بأسلوب المونولوج الداخليّ، لأنّ جملة ((انزع عينيك)) ـ بما تحمله من سيمياء الحبّ والتضحية والشهادة ـ لا تصلح شعرياً للمخاطب قدر صلاحيتها للمتكلّم، فالفاعل المستتر المقدّر فيها، المقنّع بضمير المخاطب الوهميّ ((أنت)) يخفي في بطانته ((أنا)) عاشقة، متفانية ذات حلم متعالٍ، لا تتمكّن من تشغيل حلمها إلّا بعزل الأنا عزلاً رمزياً عن الذات.

وتظهر صورة الأنا أكثر في صيغة المخاطب المفرد بدلالته الاسمية:

ثقبٌ في مراياك

حماقاتٌ في الورقة

إذ إنّ الصورة ((ثقب في مراياك)) تتكرّر في الطرف الثاني من المعادلة الشعرية ((حماقات في الورقة))، والحماقات هي القول الخارج على قوانين السوق اللغويّ، والمرايا هي الورقة، وكاف المخاطَب هي أنا الشاعر التي تتقبّل العزاء النصّيّ.

إلّا أنّه في الغائب الجمعيّ:

يحلمون بالخواتم وبأصابع ليست لهم

يُظهر صورة ((الآخرين)) المهجوّة معزولة تماماً عن ((أناه))، وما يتصل بها من فضاءات وعوالم.

رمزيّة الغياب

في مجموعة قصائد ((أقحوانة الكاهن)) للشاعر نامق سلطان تتحرّك بنية الغياب بتمظهراتها المتشعبة والمهيمنة، لتغطي جانباً كبيراً من الجهد الشعريّ المتجلّي في هذا العمل، ونحسب أنّ هذه البنية تشتغل في قصيدة النثر الحديثة بأسلوبية متفردة ومغايرة خارج ما أنجزته القصيدة الحرّة من تقدّم في صياغة شخصية متميزة لقصيدة الغياب في نموذجها القناعيّ أو الاستعاديّ، لأنّ نموذج الغياب بكلّ معانيه ودلالاته هنا يقترب من حساسية جديدة، تتأقلم وتستجيب وتنفتح لطبيعة وكيفية الخارج المتسلّط، وهو يغذّي

رمزية النموذج ويموّنها بمزيد من الحسّ والحراك العاطفيّ والانفعاليّ، على النحـو الـذي يضاعف من كثافة التجلّي الوجدانيّ في المناخ الشعريّ.

لنلاحظ رمز ((الـثلج)) بوصـفه علامـة ذات مناخـات تعبيريـة ودلاليـة معروفـة ومتداولة، كيف يتشكّل في المقطع الثالث مـن قـصيدة ((صـبايا)) المتكـرر أربـع مـرات، وكيف يؤلّف علاماته ويشحن دلالاته:

الثلج...

الثلج يا امرأة مرسومة في الهواء

يدثر ملامحك الحادة

ويمحو تفاصيل قلبك المضطرب

الثلج...

صوتك الخائب

المتروك في انتظار الثلج

وفي انتظار أن يصرخ

من أجل لا شيء

ومن أجل أن تلمسي الفراغ

وتضيئيه

بأصابعك الطرية

ناقصة الخبرة

يمثل نموذج الحاضر (المحكوم بالتقدم نحو الغياب) وهو يعمل بموازاة الرمـز المقابـل ((امرأة مرسومة في الهواء)) بصفاتها الأربع ((ملامحك الحادة ـ قلبك المضطرب ـ صوتك الخائف ـ أصابعك الطرية)).

كلّ تكرار للرمز (الثلج) يضرب صفة من صفات الرمز المقابـل، بمباركـة تفاصـيل المشهد الخلفيّ للصورة الشعرية الذي تقتسمه بنيـة الانتظـار ((في انتظـار ـ في انتظـار))، وبنية التلاشي ((من أجل لا شيء ـ من أجل أن تلمسي الفراغ))، إذ إنّ الرغبة في إيقاف

مسلسل الغياب في النصّ لا ينقذ الحلم الشعريَ من خيبة التوقع، مهما كان القصد ضاغطاً على حرية اللغة ومستفزّ لعلامة دوالها.

اللغة هنا ـ وفي أكثر أنساقها الشعرية صيرورة وقوة وفاعلية ـ تبدو مغيبة أو مؤجلة أو مبطّنة أو مقنّعة، تتحرّك داخل فضاء آخر.

في قصيدة ((فتور)) التي تتسلّط اللغة فيها لتعالج مشكلة الزمن في نطاقها الشعريّ، تظهر بنية الغياب عبر استنطاق النموذج المتجسّد عميقاً في باطن الذاكرة:

أي صديقي القديم
أيها المولع بجمع الهواء في حقيبته
والسفر إلى صباح اصطناعي
باحثاً عن رغباته التي تبعثرت
بين الورق والدخان
إننا ما زلنا في المكان ذاته
حاملين الأسماء ذاتها التي
نودينا بها كثيراً
حين استدرجنا إلى المصائد
يا صديق العثرات الكثيرة
الأشياء الباقية كما كانت
سوى أن الدروب التفت على بعضها
ورائحة الوقت
صارت أقرب إلى رائحة الطلقة
التي تفاجئك
من مكان قريب وآمن

إذ يبدأ بأسلوب مناداة تأمليّ استرجاعيّ ((أي صديقي القديم)) متوسّل بـالزمن، ليفتح النافذة الذاكراتية على الصوت المتوغّـل في الرجـوع، ويـسمح لـصورة المونولـوج الداخلي بالتشكّل والتبنين والصيرورة، مجتهـداً في سـبيل خلـق أسـلوبية إيقاعيـة تـتلاءم والطبيعة الدلالية والفضائية لأنساق النصّ.

ينتزع السرد الشعريّ حريته في اسـتدراج الحكايـة ومـزج ضـمير الـراوي العلـيم بضمير الشخصية المستدعاة في بنية غياب متّحدة بالصوت، تستعين بألفة المكان والزمـان من أجل التخفيف عن كاهل اللغة في حمل هذا الوضع الشعريّ الثقيل. لـذا فـإنّ المـشهد السرد ـ شعريّ الأول في هذه الصورة الشعرية يختتم بجملـة حيـاد ((الأشـياء باقيـة كمـا كانت)) ملغومة بالإيهام، ما تلبث أن تنسف بأداة الاستثناء (سوى) وهـي تمثـل اسـتثناء سردياً قلب نسق الحكاية وكيّف أسلوبية روايتها بما يـتلاءم مـع نيـة الخـروج بالمكـان إلى ((بنية تغييب))، تمتزج فيها وحدات المكان وتختلط مع صياغة الزمن بوصفه آليـة تغييـب مفخخة، تستخدم وحدة المكان بما تنطوي عليه من إيهام بالاسـتكانة والألفـة، لإحـداث الغياب الكامل في الصورة.

اللغة السرد ـ شعرية التي اشتغلت على رواية الحكايـة روايـةً شـعريةً كانـت مـن البساطة بمكان بحيث بدا إيقاعها بطيئاً جداً، وعلى الرغم من عنـف المـستويات الدلاليـة التي يمكن أن ينتجها التأويل في سياق قراءة مباشرة، إلّا أنّ الهدف العـام لإنتـاج طبقـات دلالية يبدو غير مقصود، وهذا ما يؤلف ـ في تقديرنا ـ شـعرية فـضاء نـوعيّ لا يتكالـب على الانفراد بقوّة تدليل قريبة، بل ينفتح على رحابة تشكّل دلاليّ سيميائيّ يتأتى بمـرور القراءة، وهو ما تكاد تنفرد به قصيدة النثر الحديثة.

يقدم عنوان القصيدة ((صورة تذكارية)) الزمن الغائب حاوياً علـى دلالـة عبثيـة تؤكد استحالة التشبث به والاستقرار علـى فـضائه، مـن حـساسيّة فكـرة القـبض علـى صورته الهاربة في المدى أبداً، وما يلبث هذا الغياب أن يتسرّب إلى متن القصيدة بأنـساقها العاملة على إنجاز الغياب النصيّ بطرائق تصويرية مختلفة:

وما هي إلّا لحظة

وإذا بالأرض تفلت من تحتنا

وأشلاؤنا تتطاير مثل الذباب

هل كان ذلك قبل هطول المراثي على الكون

أو بعد ابتكار الخراب

لا أتذكّر..

فـ ((لحظة)) وهي تمثّل صورة الزمن المستغرق بين تحوّل بنية الحضور إلى بنية غياب، يفضي إلى انهيار بنية المكان ((الأرض تفلت من حولنا)) أو تحطيم مكانية المكان، كما يفضي الاستفهام النصّيّ ((هل كان ذلك)) إلى مستوى قَدَريّ ـ جبريّ في نسق ((قبل هطول المراثي))، أو مستوى ذهنيّ اختياريّ في نسق آخر ((ابتكار الخراب)) ويحصل على نتيجة ((لا أتذكّر)) إذ إنّ الذاكرة لا تسعف ولا تستعيد بنية.

إنّ غياب ((الأنوثة)) غياباً تاماً هنا ـ حتى الضمير الجمعيّ يظهر مهزوماً قابلاً للغياب ـ إنما يؤكد لغة الغياب في القصيدة، وما انسحاب الحال الفعلية أمام الحال الاسمية والظرفية إلّا مراهنة على هيمنة الغياب، في صورته القائمة على ضعف الاشتغال الفعليّ والانعدام النسبيّ للحركية.

وتتمظهر صورة الغياب بأجلى صورها في قصيدة ((أقحوانة الكاهن)):

الجدار الرطب ينزّ رائحة امرأة

ذات رغبة معاندة

وقلبها مغمور بالدخان

بينما قلب العصفور الغائب في الظل

مرتجف الأصابع

اللغة الشعرية في الجزء الأول من النموذج المنتخب تؤلف أنساقها وتخطّط لمشهدها بوحي من صور وصفات تشتغل على لوحة الغياب ((الجدار ـ الرطب، رائحة ـ امرأة،

رغبة ـ معاندة، قلب ـ مغمور بالدخان))، وتحدّد شكلاً معيناً لها في ضوء العلاقات الممكنة بين الدوال في حراكها المتآلف أو المتضاد.

وفي الجزء الثاني الذي يعقب تدخّل آلة الفصل والمقارنة الصورية ((بينما)) يأخذ غياباً مركباً ((لغوياً ـ صورياً)) ودلالياً أيضاً.

تشتغل الطبيعة السردية للحكاية في ((قصائد جبلية أخرى)) اشتغالاً مختلفاً عن الزمن السرديّ، ففي النصّ الآتي:

1 ـ كان يصعد نحو سماوات تلمع كالفضّة حيث اشتملت فيه خيول متوحشة واشعلت الليل.

2 ـ وكان سيخرج مكشوف الصدر أمام نساء ينشدن له ويضمخن فتوته بأنوثتهن

3 ـ لولا أن أدركه الموت سريعاً فعاد وحيداً دون بطولات.

تضفي الجملة الشعرية [1] ماضوية صرفاً على الواقع الفعلي الشعريّ في مساحته الميدانية، وتأخذ حريتها الكاملة في التشكيل الصوريّ في ظل حماية الحدود السردية وهي تتيح له فرصة التشكّل الحكائيّ. إلّا أنّ الجملة [2] تنحرف ـ من حيث السياق الفعليّ السرديّ ـ انحرافاً كلياً باستخدام (سين الاستقبال) في ((سيخرج))، وهي تنطوي على بعد زمنيّ جديد لا يستجيب للحدود السردية المحتملة في فضاء الحكاية الشعرية، وهو في هذا السياق ((مستقبل محتمل)) لا يمكن ضمان نتائجه على صعيد اقتراح دلالة محددة. وتأتي الجملة [3] ذات النكوص السرديّ والدلاليّ الحادّ، لتلوّن الجمل الثلاث بفضاء من الغياب الكلّي الذي ينعكس على عموم النصّ ليجعله نصاً في غائراً في الغياب.

تظلّ قصيدة النثر الحديثة في هذا المضمار جادّة في انتهاك الأشكال التقليدية وقهر أنماطها، ومن ثمّ صياغة أشكال مغايرة تنفلت شعريتها من أسباب مغايرتها ومبرراتها، ثمّة فعل شعريّ مغاير في متن ((قصيدة الشجرة)):

كان الرمل يرصد البحر

والغيمة ترقب الطرق الضيّقة

في الغابات

الفعلان ((يرصد/ ترقب)) فعلان بصريان ينطويـان - في المـستوى الرمـزيّ العـام والمستوى السرديّ الخاصّ - على أهداف دلالية واضـحة فيهـا الكـثير مـن الاسـتهداف والنية والاستعداد، ومنظوماتها بهذا الأفق الاشتغاليّ لا تعمل بالسياق الأفقيّ المطلـوب كما هو متعاهد عليه، بل تخضع لقوانين الصورة الشعرية في العمل.

ولو اعتمدنا النسق البصريّ الأفقي أساساً لرسم الفـضاء البـصريّ الـذي تـنهض عليه الصورة، فإننا سنضع ((الرمل)) في الجهـة اليمنـى و ((الطـرق الـضيّقة)) في الجهـة اليسرى على طرفي النسق البصريّ المستقيم أفقياً، بما يشكّل عموداً أفقيـاً يقاطعـه النـسق العموديّ الهابط من الأعلى ((الغيمة)) إلى الأسفل ((البحر)).

منظومة الأفعال داخل النصّ تعمل عمودياً من الأعلى إلى الأسفل:

الرمل/ يرصد / البحر

الغيمة/ ترقب / الطرق الضيّقة

لذا فإنّ النسق الأفقيّ المفترض شعرياً داخل كيان الصورة نـسق خامـل، والنـسق العموديّ هو النسق الفاعل، وإذا كان الجزء الأول من الـصورة يعمـل مـن يمـين النـسق الأفقيّ ((الرمل)) إلى الأسفل ((البحر)) فإنّ الجزء الثاني يعمل من يسار النـسق الأفقـيّ ((الطرق الضيّقة)) إلى الأعلى ((الغيمة)) وبهذا تتشكّل الصورة تشكّلاً محورياً.

هوامش الفصل الثالث

(1) أخذت النصوص المنتخبة للقراءة النقدية من دواوين صغيرة طبع أغلبها على نفقة الشعراء أنفسهم أو على نفقة بعض المؤسسات، طباعة فقيرة تنطوي على كلّ مظاهر الاقتصاد والمحدودية في كلّ شيء.

(2) ينظر كتابنا السيرة الذاتية الشعرية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2007: 114.

الفصل الرابع

التقانات الشعريّة وستراتيجية العلامات

- علامة المفارقة : بلاغة التركيز الشعريّ
- علامة التكثيف والاقتصاد
- آليّات التحوّل والمغايرة
- شعرية القصّ المشدود

التقانات الشعريّة وستراتيجية العلامات

خضعت التقانات الشعرية في قصيدة النثر الحديثة لمقتضيات الرؤية الثقافية التي تمخّضت عنها الحال الاجتماعية، إذ إنّ العلامة المركزية الثقافية التي أنتجتها هذه الحال تتمثّل في السعي إلى الاختزال والتكثيف والاقتصاد والتشديد على استثمار الممكنات الضيقة المتاحة، في وضع حصاريّ يمنع تمظهر كلّ شيء، بحيث تحوّلت العلامة الشكلية والتشكيلية واللغوية والسلوكية والحيوية إلى مستوى عالٍ من التبئير والتمركز والتضاؤل إلى أضيق منطقة يمكن أن تستمر فيها حياة الدوال.

يمكن القول إنّ قصيدة النثر الحديثة في العراق استثمرت هذه القضية استثماراً حيّاً لا سبيل إلى غيره، لكنّ النتائج حققت تمثيلاً عميقاً للحال وأجابت على أعقد الأسئلة وأشدّها عنفاً وقسوة وترويعاً، وذهبت إلى استغلال منطقة النفوذ الضيّقة وتوسيعها من الداخل على النحو الذي يمكن أن تتحوّل فيه إلى عالم كامل، يحكي هذه المأساة الإنسانية والثقافية وينتج علامة بالغة الأهمية والحضور والتأثير، في إمكانية أن يتحوّل الشعر تحولاً عميقاً يناسب الحال الاجتماعية والثقافية على نحو ستراتيجيّ.

تكشّفت هذه الحال قدر تعلّق الأمر بسياسة شعرية جديدة فرضتها قصيدة النثر عن تقانات شعرية حققت ستراتيجيتها العلامية عبر الأشكال والرؤى والمقولات، طوّرت فيها تقانات سابقة تلائم وضعها الشعريّ، واستحدثت تقانات أخرى فرضتها الحاجة الشعرية على الصعيدين التشكيليّ والإنسانيّ والعلاميّ.

يقارب هذا الفصل مجموعة من التقانات التي أسهمت في إنتاج ستراتيجيتها العلامية وقد خضعت على نحو ما للحال الثقافية التي استولدتها التجربة، وعزّزت قوّة التجربة على الرغم من كلّ ما أحاطها من ظروف (حصارية) مروّعة حاربت فضاء الجمالية فيها، كما حاربت فضاء العيش بأبسط صوره أيضاً.

علامةُ المفارقة : بلاغةُ التركيز الشعريّ

إنّ القراءة، أيّة قراءة لأيّ نصّ إبداعيّ، لا يمكن أن تكون قراءة نهائية حاسمة، وهي في كلّ الأحوال احتمال في فضاء القراءة، لذلك فإنّ أيّة قراءة تدّعي لنفسها الشمولية في الأداء القرائيّ فإنّها توقع نتائجها ابتداءً في احتمال الإخفاق.

قصيدة النثر بوصفها الطراز الشعريّ الأحدث في مسيرة القصيدة العربية وشعريتها المتطورة، أثارت جملة من الإشكاليات الفنية والثقافية والسيميائية التي انقسم بشأنها المهتمون بقضية الشعر على ثلاثة أقسام، قسم يعارض بشدّة، وقسم يدعم بشدّة، وقسم ثالث يحاول استيعاب وتفهم الحالة ومن ثم الحكم عليها.

إنّ ما يمكن أن نقرّره في بداية هذه القراءة، هو أنّ قصيدة النثر بوصفها نمطاً شعرياً حديثاً هي بالأساس نمط غربيّ (قدر تعلّق الأمر بستراتيجية النوع الشعريّ ومقصديته الأجناسية) يعتمد على رافدين أساسين، الرافد الأول هو الرافد الفرنسيّ الذي تأثر فيه جلّ شعراء قصيدة النثر العرب، وهو الرافد الأساس، أمّا الرافد الثاني فهو الرافد الانكلوسكسونيّ الذي تأثر به شعراء آخرون. ولا يخفى ما بين هذين الرافدين من فروق وتباينات انعكست على نحو أو آخر على من تأثروا بهما من شعرائنا العرب، في بدايات التأثر بهذا النوع الشعريّ الجديد على الشعرية العربية.

تقوم قصيدة النثر ـ من جملة ما تقوم عليه ـ على التكثيف والتركيز، إذ إنهّا على عكس النثر لا تحتمل الإطناب والإطالة والإسهاب، كما أنّها تتمتع بصفات شكلية خاصة تؤهلها لاكتساب صفة شعرية مفارقة لصفة النثر، وقصيدة النثر إيحائية في المقام الأول، وإيحائيتها لا تنهض على نمطية مقرّرة، إنما تتأسس على المفاجأة من جهة، واستثمار كامل طاقات المفردة من جهة أخرى، لكي ترتفع عن الأداء النثريّ وتغادر حدوده، وتدخل في صميم الأداء الشعريّ.

وعلى صعيد الإيقاع فإنّ لها إيقاعها الذي لا يتجسد في سياق وزن معيّن وقافية كما هي الحال في ثقافتنا الشعرية المتداولة والمتوارثة، بل هو خلخلة لكل الأنظمة الوزنية وتجاوز لها، إنّ إيقاعها خرق للمألوف، واستثمار حيّ لمكونات الصوت، وتفاعل أصيل مع إيقاع الأفكار والمعنى، لذلك فإنّ الثقافة الأصيلة الواسعة تعدّ واحداً من أهم الشروط الأساسية لنجاح قدرات الشاعر في كتابة قصيدة نثر ناجحة. كما تشترط أيضاً وعياً حاداً بشعرية الأشياء، واحتفاء خاصاً بالمفردة وطقوسها وحالاتها. ولطالما أنّ قصيدة النثر لا تعتمد في تأسيس شعريتها على قياسات خارجية جاهزة ومقررة سلفاً، فإنّها ترتبط ارتباطاً مصيرياً بالتجربة نفسها، لا بل تصبح هي والتجربة شيئاً واحداً. وعلى الرغم من كلّ النجاحات الممكنة التي قد تفضي إليها قصيدة النثر في تجربتها الإشكالية هذه، إلّا أنّها تتعرض في الوقت نفسه للكثير من احتمالات الإخفاق والانحدار إلى منطقة النثر المجرد.

فقصيدة النثر معادلة إشكالية قاطعة لا تقبل حلولاً وسطاً، فهي إمّا أن تكون قصيدة على وفق قياسات شعريتها المعروفة، وإمّا أن تنتهي إلى الإخفاق، ولا تكون عند ذلك أكثر من نثر عاديّ، وبهذا فإنّها ليست سهلة كما قد يتصوّر البعض، إنّما هي في غاية الصعوبة والدقة والتركيز وشدّة الانتباه.

المجموعة الشعرية للشاعر محمد مردان الموسومة بـ ((الأيادي القصية))(*)، تتكوّن من قصائد نثر تمثل تجربة واحدة متكاملة على قدر كبير من التجانس، وترتبط جميعاً بخيط نسيجيّ واحد يكوّن الفضاء العام لها.

عتبة الإهداء فيها تكشف جزءاً مهماً من هذا العالم الشعريّ الذي يثوي في بطانة هذه القصائد:

(*) طبعت هذه المجموعات الشعرية المقتصدة في كلّ شيء، بالطريقة نفسها التي طبعت فيها أغلب مجموعات القصائد المنتخبة التي اشتغل عليها الكتاب، على النحو الذي يفسّر تماماً تمظهراً علامياً يخصّ الجانب التأويليّ للنصوص، في علاقة نموذجها الكتابيّ والتشكيليّ والتعبيريّ والعلاميّ بالخارج الثقافيّ المكوّن للحال الشعرية وصلتها بالحياة نفسها.

((إلى التي فجرت في أعماقي هذه النيران الأزلية...
أهدي هذا النزيف))

فيها إشارة إلى خصوصية التجربة واكتراثها بشكل محدّد من أشكال الحال الشعرية والرؤية الشعرية والخيار الشعريّ والمصير الشعريّ.

كما أنّ الإيقاع النابض الذي تحمله الإشارة الثانية المخصصة للمتلقي، بوصفها عتبة قرائية موجّهة لمجتمع القراءة، يأخذ هذا الشكل:

((وأنت تقرأ قصائد هذا الديوان..
اقرأ بخشوع وصمت.. مخافة أن تفزّز قلباً محترقاً..
ما زال ينبض بين القصائد))

يؤكد الإيقاع هذه الخصوصية التي اكتسبتها التجربة عبر عتبة الإهداء، إذ إنّ الشاعر يحاول ابتداءً أن يشرك المتلقي في صياغة عالم تجربته، فهو يشترط عليه نمط التلقي والقراءة كي تأخذ التجربة أبعادها داخل القصيدة. وهذا الاشتراط ليس اشتراطاً قسرياً كما قد يوهم ظاهر العبارات، إنما هو اشتراط شعريّ يمثل وجهاً معيناً من وجوه القراءة.

تعتمد نسبة مهمة من قصائد هذا ((الديوان/ النزيف)) على إحداث مفارقة نادرة، تسهم في تصعيد شعرية الدوال أملاً في تأسيس شيء من التماسك النصيّ:

دعْ كلّ ساعاتِ
المعمورة تدقّ،
فساعتنا
لم تبدأ
حتى الآن

ثمة مفارقة حاسمة بين ((ساعات المعمورة)) و ((ساعتنا))، إذ إنّ ((ساعات المعمورة)) تمثل صيغة زمنية خارجية لا تؤدي وحدها عملاً شعرياً داخل القصيدة، لكنّ الانعطافة الزمنية الداخلية التي تؤديها ((ساعتنا))، بما تحمله من إيحاء نفّاذ على

الخصوصية والتموضع الأدائيّ، توزّع الأداء الشعريّ فيه على كامل دوال النصّ وضخّها باحتمالات وقراءات لا حدود لها.

إذن المفارقة حاصلة في إطلاق الحرية لعمل زمنيّ بلا حدود، في حين يقف العمل المقابل متحفزاً قابلاً للانجاز الفعليّ الشعريّ في أيّة لحظة.

يعمل التكرار الفعليّ في بعض الأحيان على صنع سيولة شعرية داخل كيان النصّ، بما يمنحه من دوران وحركة لولبية مستمرة، تجعل من حيوات النصّ في استمرارية أدائية لا تتوقف ولا تستكين:

تجولت في ديار كثيرة
جمعت كلّ ألوان الإزهار،
لمستْ أصابعي الآلاف السنابل،
قمت بإسفارٍ لا تحصى،
بدلت جلدي مثل الثعابين،
غير أني لم اعثر
على ملامح وجهي
إلّا في مرآتك

فالأفعال المتراكبة والمتعاشقة والمتداخلة ((تجولت/ جمعت/ لمست/ قمت/ بدلت/ أعثر))، تدور في حلقة دلالية واحدة هاجسها البحث عن الذات الممثل في ((ملامح وجهي))، إذ إنّ ((الوجه)) هو رمز الذات التائهة، وعملية البحث بوساطة تعاقب الأفعال تعاقباً مستمراً لا انقطاع فيه، تولد في القصيدة إيقاعاً قائماً على الحركة والتدفق، كما أنّ مفردة ((مرآتك)) جاءت في القصيدة محمّلة بزخم شعريّ واضح، بما تقدمه من قدرة على فرض حالة الانعكاس التفصيليّ لرموز البحث الواردة في مقدمة القصيدة ((ديار/ ألوان الأزهار/ السنابل/ الثعابين)).

فالمرآة تعكس كلّ هـذه الرمـوز مـرّة واحـدة، وعلـى الـرغم مـن ضـيق مـساحة الانعكاس إلّا أنّ الذات المفقودة تلتمع بين كلّ هذه الرموز لتكون الرمـز الأول الـرئيس فيها، في حين تتراءى الرموز الأخرى على أنها هوامش تصويرية ليس أكـثر

الضربة الإيقاعية في خاتمة القصيدة تعدّ واحدة من أكثر التقانات المهمة استخداماً في قصائد هذه المجموعة الشعرية، على الـشكل الـذي تـومض فيـه الـدوال والأصـوات والرؤى لتشكّل خصوصية النموذج الشعريّ في التشكيل:

افتحوا الأبواب

بشروا الشمس

وزعوا للفقراء

باقات الورود

فغيومنا حبلى

القصيدة في الأسطر الأربعة الأولى تفتقد أيّة حساسية شعرية لكونها جمـلاً سـردية قصيرة ذات دلالات محددة. إلّا أنّ الضربة الإيقاعية التي اختتمـت بهـا القـصيدة شـكلها النهائيّ قلبت الموقف النثريّ فيها إلى موقف شعريّ محمّـل بالـدلالات الجديـدة، فجملـة ((فغيومنا حبلى)) ذات الفضاء الاستثنائيّ الانعطافيّ، انعكست بإشـعاعها الـدلاليّ علـى السطور النثرية الأولى في القصيدة ونقلتها من دائرة النثر إلى محرق الشعر.

ومثلما تقوم قصيدة النثر بخرق قوانين اللغة والمقـاييس الـشعرية التقليديـة، فإنّهـا تقوم أيضاً ـ من جملة ما تقوم به ـ بخرق قوانين الطبيعة المألوفة، كي تسهم أكثر في تصعيد شعرية المفردات وزيادة زخم أدائها الشعريّ:

لا أدري

هل سيستمر فصل الخريف

مدى العمر؟

وهل ستكون

فصول العمر الأربعة

فصل انتظار؟

النصّ هنا ينهض على صيغة استفهامية مرتبطة بأزمة الحال الشعرية ارتباطاً وثيقاً، فالوضع الزمنيّ الذي تفرضه مفردة ((فصل الخريف)) يحقق تعادلاً مع الحال القائمة على الانتظار، وهو وضع زمنيّ يتجاوز محدداته الاسمية ((الخريف)) ليشمل ((فصول العمر الأربعة))، ولتتحول جميعاً وبمختلف أنماطها وسماتها وخصوصياتها إلى قيمة زمنية واحدة ((فصل انتظار)). هذا التعادل بين المفرد والجمع، وبين الالتئام والانتشار، هو الذي يخلق للنصّ شعريته ويبعده عن منطقة النثر.

وترقّ اللغة أحياناً لتتحول من انجاز وظيفة دلالية محضّ، إلى تحقيق مناخ يفيض شجى ونجوى وإحساساً وتدفقاً، ويأخذ إيقاع الدوال مداه:

تمر المساءاتُ،

والصباحات تنتهي،

وأنا بينهما مثل بندول ساعة

لا استقر أبداً،

فيا أيتها التي

تبعث الروح في

الأغنيات القديمة

إني

أكاد أموت حباً

فالنجوى التي تسيطر على فضاء القصيدة تتركز في صوت النداء ((يا أيتها))، تشيع فيه قدرات شعرية لا مرئية تكاد تعوض عن افتقادها للوزن الشعريّ التقليديّ، وتقودها إلى منطقة إيقاع عالي الإحساس.

وتتعدد أنواع المفارقات الشعرية وصيغها وألوانها وطرزها في قصائد الديوان، لتعطي كلّ مفارقة منها أداء شعرياً مختلفاً:

غداً هو الأربعاء

تذكرت أنّ لي موعداً

قطفت باقة أزهار

من حديقة منزلي،

وخوفاً من ذبولها

قدّمتُ عقرب الساعة

حملت أزهاري معي

وذهبت إلى موعدي

المنتظر

المفارقة الشعرية الحاصلة في ((قدمت عقرب الساعة)) هي المحرق الشعريّ الأساس في تشكيلية النصّ، إذ من دونها يفقد النصّ كامل شعريته ويتحوّل إلى نثر إخباريّ صرف لا يتقصّد الشعرية أصلاً. فهذه المفارقة عملت على قلب السياق المنطقيّ الذي اعتمدته جمل النصّ، وأخلصت به لنثريتها، غير أنّها سرعان ما فقدت هذا الإخلاص وتخلّصت من نثريتها، بعد أن حدث الانقلاب الشعريّ في منطق الأشياء إثر دخول هذه المفارقة في النسيج التشكيليّ الداخليّ للنصّ، فتقديم عقارب الساعة هو في المستوى الدلاليّ الأوليّ وسيلة للحفاظ على نضارة الأزهار، غير أنها في المستوى الشعريّ الأساس وسيلة للحفاظ على شعرية النصّ، على النحو الذي يتحلّى فيه الكلام بحساسية الشعر وإيحائيته.

وفي مفارقة شعرية أخرى في قصيدة أخرى، تلعب القدرات التصويرية دوراً بارزاً في صياغة الشخصية الشعرية التي تتمتع بها القصيدة:

اثنان من الديكة اقتتلا

لم تسل منهما الدماء

ولما توهما بأن

العراك أتعبهما..

توقفا برهةً

وأخذ كل منهما

يختلس النظر

إلى الدجاجة المذعورة

القابعة في القفص

النصّ إلى حدّ المقطع الأخير منه لا يعاين إلّا بوصفه تصويراً فوتوغرافياً لحالة ليست شعرية، بل حالة في غاية العادية ومرشحة للحدوث في أيّة لحظة سردية يقدمها قول حكائيّ مشهديّ مجرّد. إلّا أنّ المقطع الأخير وقد انحرف بالصورة الشعرية إلى أفق جديد، خلق مفارقة وانحرافاً دينامياً عالي الحراك، رفع النصّ من عادية صورته الإخبارية ونثرية أدائه اللغويّ إلى شعرية الصورة والأداء والتعبير والتدليل والإيحاء.

فالمقطع الأخير ((واخذ كل منهما / يختلس النظر/ إلى الدجاجة المذعورة / القابعة في القفص)) هو الرهان الوحيد على شعرية النثر في هذه القصيدة، فهو اللمحة الخاطفة التي نهضت بالنصّ وقدمته بأكمله على أنه شعر.

وتأخذ المفارقة شكلاً آخر، حين تتشكل بين العلاقة المتآلفة من إشكالية الواحد والمجموع:

انطفأت الأنوار

فأسعفنا النادل بشمعة،

وكم تمنيت

أن تنطفئ هي الأخرى..

لأبقى وحدي مشتعلاً

في حضرة من أهوى

فالواحد يحضر في غياب المجموع، بوصف أنّ المجموع المتمثل بـ ((الأنوار)) يتحوّل أولاً إلى مفرد ممثل للمجموع في خاصية الحضور ((شمعة))، وفي المقابل يقف المفرد الأساس على الطرف الثاني من المعادلة ((وحدي)) بخاصيته الدائمة الحضور والتألق

والصيرورة ((مشتعلاً))، وذلك في محاولة استيعاضية عن المجموع المتكثف حضوراً في مفرد، على النحو الذي يتكثّف بوصفه مفرداً بصيغة الجمع.

إنّ هذا الإيقاع المتولد عن تحول المجموع إلى مفرد قابل للتلاشي في طرف المعادلة الأول، والمفرد القابل للديمومة في طرف المعادلة الثاني، يشيع في مناخ القصيدة حساً شعرياً يعزّز من مكانة الشعر في القصيدة على حساب مكانة النثر.

وتعمل دينامية الصورة الشعرية على توليد إيقاع شعريّ خاصّ، يفجر في المفردات قيماً شعرية ثاوية في دواخلها ويرفعها فوق قوس النثر:

أفينبغي
لأصابعي العشرة
أن تستحيل شموعاً
مشتعلة!
لترفعي رأسك
وترمقيني بنظرة؟

فالصورة هنا قائمة على سؤال يستغرق القصيدة بأكملها، وداخل هذه الصورة/ السؤال حوار خفيّ يقوم بصناعة شبكة النسيج الداخليّ للنصّ، وتبرز شعرية القصيدة في سياق الموحيات التي يفرزها هذا الحوار الخفيّ.

وبقدر ما تكون اللغة ممتلئة إيحاءً ودلالة، وتنطوي في الوقت نفسه على قدرات رمزية، فإنّها تتقدم شعرياً خارج منطقة النثر:

سيان عندي
إن أطلقتِ عليّ الرصاص
أو أحجمتِ،
سيرتد لا محال..
فهو لن يجد له
مكاناً خالياً

في كل مساحات جسدي

إذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة لغةً مشحونة متوترة، وتعدّ صفة التوتر في لغة قصيدة النثر واحدة من أهم الصفات التشكيلية التي تسهم في صناعة قصيدة نثر جيدة. فالوضع الشعريّ الذي تقدمت به هذه القصيدة قائم على التوتّر في العلاقة بين الخارج المتحفز لاستباحة الداخل، والداخل الرافض بحكم الامتلاء لمقترح الخارج ونيته، مع تساوي نفاذ الفعل أو عدم نفاذه.

ويختتم الشاعر قصائد الديوان بنصّ يعلن فيه هويته:

أنا شاعر العشاق

وعاشق الشعراء أنا..

فهل هناك من هو

أكثر غنىً مني

وفي الوقت الذي وجد الشاعر نفسه أكثر تحرراً في التعبير عن أزماته واختناقاته وتجاربه، فإنّه كان أكثر قدرة على إيصال مضامين قصائده إلى المتلقي، عبر هذه الحرية والرحابة التي تمنحها قصيدة النثر وهي تحكي وتقصّ وترفد وتوحي وتومئ، في تبئير لغويّ عالٍ يشتغل على اللمحة الخاطفة والتعبير المقتصد.

آليّات التكثيف والاقتصاد

اتجهت قصيدة النثر الحديثة ـ ضمن مشروعها في استئصال كلّ ما هو زائد وخارجيّ وغير شعريّ ـ إلى قلب الشعر مباشرة من دون وسائط أو محطات، وبذلك تخلّصت من الكثير من الأسباب التي تزيح ثلاثة أرباع الشعر خارج دائرة الشعر ولا تعدّه شعراً، وتوجّهت إلى نبض الشعر وجوهره وفضائه الحقيقيّ.

فهي تتقدم مباشرة إلى تشغيل الفعل وإطلاق كيميائه، وإلى بؤرة الحركة في المشهد وتفعيل طاقتها الإنتاجية كاملةً، وتقتصد كثيراً في التشكيل إلّا بالقدر الفاعل المشترك

الذي يسهم في حسم جوهر العمل لصالح شعريته، إذ (الشعر) في نشاطات الحركة الشعرية وفعالياتها هو المعنيّ أكثر من أيّ شيء آخر.

وعلى مستوى إفادته من تقانات القصّ ومخرجاتها السردية، فإنّه يعمل بمعطياته ويتجاوزها إلى مجال أرحب وأكثر حيوية هو (ما بعد القصّ)، حيث تغيب السردية الظاهرة لصالح سردية باطنية تعمل بإمرة الشعرية.

إنّ قصيدة النثر الحديثة في العراق ((تتكلّم)) انطلاقاً من ((مركزها)) البؤريّ المشعّ، ولا ((تقوّل)) من المحيط والأطراف والطبقات البعيدة، بطريقة توحي وتوهم بأنّ ((الكلام)) قادم من لسان المركز الشعريّ المنتج.

تدخل قصائد ((اليوسفيات)) للشاعر عباس اليوسفي فضاء قصيدة النثر الحديثة وهي تحاول التخلّص من الإرث الثقيل لهيمنة الأنا الشاعرة وتراكماتها وأزماتها، وتتقدّم على نحو أكثر عمقاً وصفاء وصيرورة وخصباً، بعد أن بدّدت الكثير من ممكناتها بظهورها المستلب في الحقل الشعريّ.

الأنا الشاعرة بنموذجها التقليديّ المهيمن مقصاة تقريباً:

آثامي لها مرتكبون عدّة

لم أفلح

أن أكون واحداً منهم

إذ هي تقف بحياد على مشارف الفعل الشعريّ الذي يمتلئ بفضاء الآخر وانشغالاته الشعرية، اللغة تتوزّع توزّعا أسلوبياً مغايراً يقلب المعادلة التي ضبطت قوانين الشعرية العربية مئات السنين.

إنّ انحسار فاعلية الأنا الشاعرة على هذا النحو المعمّق لشعريتها يدفعها إلى الاستعانة بكلّ ما هو متاح من المقاربات الشعرية الطريفة، والاندماج بصيغ تعبيرية أخرى من أجل إقصاء ميوعتها ويوتوبياها:

لا أفق لي

هكذا اتجمهر

بعيداً عن نفسي

فعملية الفصل وإخلال الموازنة القائمة في هذا التشكيل الملتئم ((أتجمهر/ بعيداً عن/ نفسي))، يقدّم الراوي الشعريّ المتكلّم (الذاتيّ) منفصلاً عن ذاته الشاعرة، وهو يقصّ الحكاية متعمداً الإقصاء والمفارقة.

تجنح قصيدة النثر الحديثة في العراق ـ بحكم ثورتها على سياسة الشعرية العربية التي صنعت ذائقة تلقٍ، تتمحور معظم فعالياتها حول استقبال يشتغل فيه الفعل الشعريّ على حساب الفعل الدلاليّ ـ إلى إنجاز تشكيل شعريّ تتجانس في وحدات العمل الشعريّ ومكوّناته وعناصره على نحو تفاعليّ منتج:

بكلتا يديها تقشّر

دموعنا

هذه

السكاكين

إذ تتنازل اللغة تماماً عن مقتنياته الدلالية متجاوزة حدود هذه الفعاليات إلى مستوى جديد من الفعل هو (المستوى الشعريّ)، وفيه إلغاء لقوانين الزمن العام ومكانه وفضائه المحايد، وخروج سافر ومقصود على السائد والمألوف حتى داخل قوس مخرجات الحداثة في أقصى مراحل تطورها. ففي الوقت الذي تصبح فيه قنوات الفعل الشعريّ أساس اللعبة الشعرية التشكيلية في النصّ، تعمل آليّات النصّ على أخذ دورها الضدّيّ في اللعبة لعرقلة نشاط الفعل، وإعادة توجيهه على النحو الذي يناسب فضاءها:

دموعه اختبأت

هذا الفتى المسكين

فكيف يبكي

إذ تنتج هذه الآليّات سؤالاً مجبّراً يستهدف تعجيز الفعل عن إدراك الحلّ، ومن هذه المحاور يترشح ذكاء النصّ وشعريته. وتنقلب المعادلة انقلاباً جذرياً في النصّ الآتي:

أحياء دفنوهم

خوفاً عليهم...

من الموت

الفعل الشعريّ هنا يتم وينجز مشروعه السيميائيّ والتشكيليّ قبل أن تتمكّن آليّات الدفاع الشعريّ من مواجهة نيّات الفعل وتدابيره، ويبقى الحوار قائماً وفاعلاً ما دام الهدف هو الخلاص، على الرغم مما يحيط اللعبة الشعرية هنا من تكتّم ونقص واختزال شديد في أركان الصورة وعناصرها التشكيلية.

علامةُ التحوّل والمغايرة

ثمة بيان شعريّ يتأسس في الطبقة الجوانية من مجموعة قصائد ((الجهات التي هي من شأني)) للشاعر خالد جابر يوسف، يحاول البيان الشعريّ هذا المزاوجة بين الفعالية التأسيسية النظرية القادمة من فضاء التذهين والعقل، وبين الفعالية الشعرية المحضّ وقد تمخّض عنها ((الجسد)) بكلّ ما ينطوي عليه من آليّات عمل واشتغال ووحدات متباينة ترتبط ببؤرته من قريب أو بعيد:

ما أبهى الجرح

وهو يوقد العقل...

ويهذّب الجسد

يخلق الفضاء اللامتناهي ثغرة افتتاح صادمة وأليمة ((الجرح)) تطال الجوهر وتترك أثراً خارج النسق، هذا المستوى من الخلق مرتبط بفعاليات اشتغال الحكاية اللاحقة ((يوقد العقل/ يهذّب الجسد))، ومن دونها تفسد المعادلة، إذ يعمل الفعل الانقلابيّ في جدوى الحكاية ((يوقد)) على استثارة كلية لمكامن القدرة على العمل والنشاط، وهو يتصل مباشرة بماكنة التغيير ((العقل)) المحتوى المغيّب اللامرئيّ، متوازياً مع الفعل الإصلاحيّ ((يهذّب)) المستثير لمناطق محدودة من الفعل، وهو يتّصل أيضاً بالآليّة التي تظهر عليها نتائج التغيير ((الجسد)) المحتوى المغري ـ المنظور ـ المستدرج للشكل، وبدلالة الجدل المتحرّك على أكثر من مستوى بين ((العقل/ الجسد)).

في قصيدة ((الحرب.. سيرة ذاتية)) وفي نصّها الأول ((طوابير)):

أرى دمي باذخاً، ناصع السواد،

يمتدّ زائحاً قمري

يمشي على صخرتين تتدحرجان

في حين إنني أشاهد فلماً طويلاً شائكاً عن اللذة

باحثاً في جبّة السواد عن خرم للدخول

عن العبور إلى الضفة الثانية

وهو ذو دلالة تعبيرية واضحة تماماً في وصف الإشكالية الشعرية المعالجة في هذا الديوان، يمزج الشاعر بين الحرب من أجل الحياة والحبّ والأمل والمستقبل، بوصفها فعلاً حيوياً يقاتل فيه المرء من أجل الأشكال الفقيرة المقهورة، التي تصحّرت بفعل كثافة استخدامها واستنزاف ميكانيزماتها وسعة حجم مستخدميها ((طوابير))، والحرب من أجل المغايرة والتحوّل بوصفها فعلاً جمالياً، يقاتل فيه المرء من أجل استيلاد شكل جديد أكثر قابلية لاحتواء فداحة الحلم الشعريّ وهو يمطر جمالاً ومعرفة.

المزج كما يبدو لنا ذكيّ وناجح في فكرته الشعرية الإنسانية، إذ إنّ ارتباط ((الحرب)) بـ ((سيرة ذاتية)) توحّد الهدف بصيغة ما، وتجعل المشروع أكثر أصالة وتفرّداً، ولاسيّما إذا أدركنا بأنّ مفردة ((الحرب)) هنا شخصية جداً، وليست لها أيّة صلة أخلاقية أو سياسية بالمعنى العام.

تطرح قصيدة ((حمى)) إشكالية المغايرة ـ الأزمة التي يتحقق على أساسها وجود الشاعر أو غيابه. لابدّ أنّ المسألة تتعلق كثيراً بالوعي الشعريّ في مناخاته الصحيّة الخصبة، وعي التحوّل والمغايرة، وهي استثمار التوتر والثقافة والحساسية والرؤيا حيث تنشغل بمعطيات أخرى وتتحرك في فضاءات أخرى.

قصيدة ((حمى)) سرد جوّانيّ ((ميكرو سكوبيّ)) يهدف إلى تصوير حجم الإشكالية وتكبير وحداتها، تشريح للكلام الشعريّ السابق وقياسه بمسطرة الحلم الحداثيّ، والتحقّق من قصره وعدم ملاءمته لمقتضى الحال ـ بحسب البلاغيين القدامى ـ.

التشكيل العنوانيّ ((حمى)) ينطوي على مستوى عال من التوتّر والمخاض الانفعاليّ والصحيّ، متأت من وجود خلل في الموازنة العامة (الفردية والجماعية) بين حلم التحديث وواقع العطاء، ولا يتوقف العلاج عند حدوث المكافحة بالمضادات الحيوية والبحث عن ((أساطير مهدئة)).

ثمة حساسية جديدة تنتجها الحمى:

إنني أتلمس (السخونة)

وهي ترفعني إلى درجة الحلم

في درجة انتقال جديدة إلى فضاء المغايرة والتحوّل، الفضاء الذي يستوعب جنون الحلم وشطحاته وخصوبته وامتلائه الطافح بالحياة والأمل، فضاء (اللغة الثانية) المستجيبة لسرعة العصر وتعقيده وجبروته وجنونه، والحاكية ليأس الإنسان المعصرن وحصاره، ومحاولة اختراق ذاته والاستدلال بوساطة ذلك على الأشياء الناقصة والمضمرة والمسكوت عنها والغائبة والبعيدة المنال.

السرد الذي استحدثته ((حمى)) في سبيل تحقيق هذا الغرض التقانيّ الفنيّ سرد افتراضيّ استفهاميّ جدليّ، يسرد الوقائع، ويحاكيها، ويحاورها، ويستخلص في سياق ذلك دلالات متنوّعة في تعدّدها ومتعدّدة في تنوّعها، مشغلاً ((أنوية)) السارد الشعريّ في مستواها ((التاريخيّ)) لا ((الشخصيّ))، مما يدفع حلم إنجاز فعل المغايرة باتجاه فعالية كليّة ((جيلية)) لا فردية شخصانية نرجسية.

لذا فانّ حلم قصيدة الشعرية الذاهبة إلى أقصى شعريتها وأطروحتها الفنية تعمل بمستوى عالٍ من الوعي والإدراك، لأنّ لغتها مصممة على إنجاز قدر كبير من الحياد والهدوء، المحتمي بمنطق خياليّ شعريّ لا يخلّ أبداً بشعريتها ومواصلتها الفنية في جسد التشكيل الصوريّ والعلاميّ. إذ إنّ البنية الاستعارية التي نهضت عليها صور القصيدة أسهمت كثيراً في إنتاج شعريتها، عبر براعتها الصادحة الموغلة في الجدة والاختراع.

تستمر قصيدة ((حمى)) في تجوال دوالّها الحرّ فاعلة ومنفتحة على معطيات عمل جديدة في مشروعها ـ الحلم في قصيدة ((السؤال.. وأخيراً))، إذ تترشح الأنوية

(الشخصية) للراوي بوصفها ممثلة لأنوية (الجيليّة) وهي تجرب فتح ثغرة صغيرة، تطرح في سياق مقترحها التشكيليّ:

((الشكل المتطفل المنزاح إلى نهايته))

استثناء من:

((حمى البداية والنهاية/ الغلط../ الحذر../ مفتاح الحياة وقفلها)).

السؤال الموصوف بـ (الأليف) هو محرق القصيدة ولحظة توتّرها، وهو في الوقت نفسه محرق المشروع ولحظة توتره بفعله الآخر المغاير:

((يشيد شكله))

إنّ السؤال هنا ليس مجرد لعبة جدل لفظية تقوم على خصوبة اللسان وقوة الحجة، بل هو سؤال ينقل الواقعة إلى مستوى مختلف من القيم والتقاليد والحضارة، تجعل اللسان يعمل بطاقة إنتاجية أكبر مما هو متوقع، ويحيل على منجز مفاجئ غير معقول، في ضوء قياسات التاريخ والميراث، ويلفت الانتباه إلى مفردات مهملة (شبه منسية) لم يكن يدرك أحد من المشتغلين في حقل استثمارها حجم ثرائها وقوّتها الكامنة، وانفتاحها على فضاءات لا تتمكن الأشكال القديمة من احتوائها وتمثلها.

السؤال يتعلق بشكل ((حاوٍ))، شكل ((متطفل/ ــــ/ منزاح إلى نهايته))، لا ينتظر الفرصة بل يقتنصها، ويقتحم المديات من أجل الحصول عليها، وينفتح كلياً على إمكاناته ويشتغل بكامل طاقته التعبيرية. بمعنى أنّ لغته غير خجولة وصوره لا تخضع في تكوّناتها لقوانين سابقة في مراحل تكونها، تخترع قوانينها وتخصّ خطابها حصراً، وهي غير ملزمة ـ مهما تمتّعت بقوة إبلاغ وتوصيل وإنجاز استثنائية ـ لأيّ خطاب مجاور أو مقابل أو محيط، وهذه خاصية مميزة لقصيدة النثر الحديثة في طرازها النوعيّ.

تطرح قصيدة ((أول البحر)) مستوى جدياً من إشكالية ـ مشروع المغايرة وحلم التحديث الشعريّ، فالسحر الخارجيّ الوهميّ الذي استعمر أذننا المتلقية إيقاعياً، وذائقتنا المبرمجة مزاجياً، شغلنا عن إعادة تنظيم أدواتنا القرائية وبعث آليّات تلقينا من جديد، على الرغم من كلّ ما أفرزته هذه الاستجابة الأليفة المطمئنة، أحادية الجانب، من اتفاق ضمنيّ

ـ تاريخيّ على التواطؤ الدافئ والكسول بين التكلّس المستمرّ في آليّات التلقّي والتصحّر المستمر في بنية الخطاب الشعريّ.

لذا فإنّ ((أول البحر)) مساحة شعرية حرّة بين الاستدراك لمغادرة اللغة بوصفها نتاجاً قولياً والذهاب إلى اللسان بوصفه مصدراً كلامياً متتجاً وممولاً، إذ إنّ الخلل ـ طالما إنّ أول البحر موجود ـ ليس في اللسان المعبّر بل في طرية استخدام اللغة، وكانت بداية المحاولة بداية التفلّت من مساحة: ((الحنجرة الصدئة)) التي غزتها: ((بلاغة البلبل)) بداية: ((الوقوف أمام الجبل ورؤية الديناميت)) وبداية: ((التلويح للهواء المتعفن وتسلق المكان))، في الاتجاه نحو فضاء آخر: ((عمود من السعادة ينهض معي عمود دخان يتصاعد)).

لكي تتغيّر اللغة يجب أن يتغير الإحساس بها لتنشأ حساسية جديدة على أنقاض حساسية قديمة مستهلكة ومستنفدة، فالعودة إلى مصادر اللغة ((اللسان)) تبدأ من تمرّد الراوي في استفهامه المشاكس الخارج عن القانون:

((لم لا نعود إلى مفتتح الأسئلة؟)).

هنا يكمن سرّ الإشكالية وتتجلّى أرض إعادة النظر شاسعة وعميقة في الأشياء والمفاهيم وأساليب التعبير وأشكال الخطاب، فما زال بمقدور الراوي/ الشاعر ـ وهو يرى دائماً حين يكون شاعراً دائماً ـ أن يقف عند أول البحر، ويقول للموجة استقيمي وللمركب استقم، وما زالت الصحراء ـ اللسان موطن المعجزة ـ اللغة الجديدة، فإنّ المساحيق فقدت قدرتها على البقاء والاستمرار، لأنّ البشرة الدكناء العميقة الخصبة المثيرة لم تعد تحتمل ذلك بعد أن طال انتظارها لاستقبال أبنائها النجباء، وهم يفتتحون أرضها المعطاء من جديد بآليّات مغايرة وحساسية مغايرة ورؤية مغايرة.

شعريّة القصّ المشدود

تنهض قصيدة النثر الحديثة على سياسات شعرية جديدة غير مجرّبة من طرف الأشكال التي سبقتها في ميراثها الشعريّ، وهي تعمل على حشد أكثر من سياسة في فعل كتابيّ واحد، على الرغم من تعدّد الأفعال الكتابية فيها وتنوّعها.

إنّ أسلوب القصّ المشدود من الأساليب الواضحة التي تعتمدها هذه القصيدة في مختلف إشكالها وتجاربها، ويفيد هذا الأسلوب مما وصلت إليه تقانات السرد في الأنواع السردية المتقدمة، لكنّه يستخدمها بطريقة أكثر انضباطاً وتدقيقاً وتماسكاً، تمنع أيّ ثغرة أسلوبية محتملة يمكن أن تخلخل بنية هذا التماسك، فضلاً على أنّ الاستخدام يخضع لشعرية اللغة والأداء والتصوير والتدليل.

وتخرج هذه القصيدة أيضاً ضمن بناها الدلالية إلى سياسة (الحكمة)، آخذة من ميراثها شكل الأداء، معمقة إياه بوسائل تعبيرية تتجاوز حدود إقرار (الحكمة) وتقديمها بوصفها سلوكاً حيوياً قابلاً للتطبيق، ودفعها إلى إحراز تقدّم نوعيّ وفضائيّ في مناطق جديدة في ذاكرة التلقي وحلمه وصيرورته المعرفية. كما أنها لا تقنع ببهرجتها المنطقية التقليدية في قدرتها على المرافعة والإقناع وامتلاك الحجة، بل تخرج في ذلك إلى ما بعد المنطق، وتنفتح على معطيات فلسفية أجدّ وأعمق، من دون الاستعانة بمجهودات الكلام وتفصيلاته وامتداداته في الحرث داخل حقل المعاني، بالصورة المتعارف عليها ميراثياً.

إنّها لا تتنامى تنامياً هارمونياً صاعداً وصولاً إلى الحقائق الشعرية في الطبقات العليا من المعنى، بل تمارس مجريات اتصالها بالكون والإنسان والأشياء على نحو جريء وحميميّ وإنسانيّ، إنّه فعل فوقيّ متعال يتسامى الشعر فيه فوق اللغة والمادة، لكنّه على صعيد السرد يبقى متشبثاً بالحكاية في نزعتها الإنسانية العميقة.

لذا فإنّ اللغة في قصيدة النثر الحديثة ذات قوة شعرية بالغة العمق والتعقيد، ومتّقدة بعناء شعريّ خلاّق يخلو تماماً من العوائق والعوالق الرومانسية، ويتجرّد من ارتكازها على هذه المعطيات لتوفير غطاء شعريّ محتمل. بمعنى أنّها تخلو من شبكة

العواطف المنساحة والضاغطة، التي تستر غالباً جسد القصيدة العربية، وترسم ملامحها، وتؤلف صلتها بالمتلقي، بوصفها خطاباً جاهزاً للحوار والاستهلاك على النحو الذي يجيب على أسئلة قريبة وبسيطة، يمكن حلّها بغير القول الشعريّ في مظاهره السردية التي نتحدث عنها هنا.

وفي الوقت الذي اعتمدت فيه القصيدة العربية في كلّ تاريخها على نظام إيقاع التواصل، الذي أسّس في قاعدة الاستقبال أرضية تلقٍّ مصممة على مفروض قرائيّ معيّن بالغ التقليدية والتكرار، فإنّ قصيدة النثر الحديثة نهضت على إيقاع القطع والمنتجة والتناوب والتوازي السرديّ والدراميّ الشعريّ، وبذلك خلخلت منطقة مهمة من مناطق الاستقبال والقراءة في نظرية تلقي الشعر العربية، وأحدثت شرخاً كبيراً في الحوار بين الخطاب الجديد بتقاناته الجديدة والفعاليات القرائية التقليدية.

النماذج المتألقة في هذا الميدان تتدخّل في قصيدة النثر الحديثة تدخّل وعي وإدراك وتمثّل وإحساس منتظم ومشدود أسلوبياً إلى شعرية الكلام، وتحرث فيها حرث عقل إبداعيّ خلّاق، وتحرّض على إنجاز بناء شعريّ يخلص لفكرة هذه القصيدة وعذاباتها ومِحَنِها وسعاداتها المؤجّلة، تتوزع فيها بؤر المركز الشعريّ على أكثر من محور تقانيّ وتنتشر على أكثر من مساحة سردية. ويبدو أنّ الذي يعمل شعرياً في معظم هذه القصائد هو الأطراف الحاوية وليس المركز المستقلّ، إذ يحظى المحيط بأهمية بالغة ومموّلة لمركز وهميّ لا يكاد يستقر، ويرتدّ في نهاية الأمر ودائماً إلى مناطق الأطراف.

تمتاز القصائد بقوّة التقاط عالية وخاطفة تستهدف في معظم فعالياتها المناطق المهملة والهامشية ومناطق الظلّ، ولا تكترث بالقوانين والقواعد التي تحكم وسائل الاتصال في هذا المجال، إنّها تعمل بقوانينها هي وحاجاتها هي. وتمتدّ إلى المواقف الشعرية متدخلة فيها تدخلاً صارماً لإعادة ترتيبها وصناعتها بآليّات أحدث، كما أنّها تعمل على معالجة القناعات والبدهيات شعرياً، بحيث تبدو وكأنها ولدت من جديد وعلى نحو جديد أيضاً.

إنّ قصيدة النثر الحديثة تطمح في تعميقها حسّ الشعر داخل فضاء القول إلى ابتكار كلام آخر، تشعر وكأنك تتعامل معه للمرة الأولى.

ظلّت آليّة المفارقة الشعرية في كلّ أنماطها وسياقاتها - بوصفها شكلاً من أشكال التركيز والشدّ السرديّ للكينونة الشعرية - تؤدّي دوراً استثنائياً في شعرية القصيدة العربية الحديثة، وبما أنّ قصيدة النثر الحديثة - آخر مرحلة من مراحل تطوّر هذه الشعرية - تشتغل بشكل أساس على تشعير المنطقة النثرية في الكلام من أجل فتح حقول شعرية فيها، فإنّ هذه الآليّة اتسّعت ووجدت لها فضاءً خصباً وواسعاً للتعبير الحرّ عن حساسيتها الحركية المبنية على استظهار الحال المشهدية، وتحقيق تحوّل مصيريّ في البنية التشكيلية للقصيدة.

المفارقة الشعرية لا تحقّق بلاغتها القصوى إلّا حين تتمكّن من حرث المنطقة النثرية في الكلام المعّد للشعر بأسلوبية سرد - شعرية كثيفة، يكون بوسعها الارتفاع بحساسية الحادثة الشعرية إلى مصاف البلاغة، في التعبير والتدليل والتصوير والترميز والتشكيل، على النحو الذي تتداخل فيه العناصر والمكونات وتحتشد في سياق رؤيويّ وفضائيّ واحد، يكون بوسعه التمشهد في إطار التحوّل الشعريّ التشكيليّ المنتج للقصيدة، وهو يرتفع بآليّة المفارقة إلى أقصى درجات تجليها وعنفوانها.

قصيدة ((الساموراي)) للشاعر باسم فرات تشتغل على رصد هذه المشهدية مستفيدة من وجودها الذاكراتيّ الميراث شعبيّ في متخيّل المتلقي، وصولاً إلى المشهدية الشعرية التي تذهب بتشكيلية الصورة وفضائها إلى مستوى آخر من التعبير والتدليل والتصوير والترميز، على النحو الذي ينتج شعرية جديدة.

إنّ الصورة التي تتشبّع بها عتبة العنوان ((الساموراي)) تتحدّر من صورة هذا المقاتل المؤسطر في ذاكرة الثقافة اليابانية، وتنفتح على رؤية مشهدية تتصادى وتتوازى وتتحايث مع كلّ صور البطولة (المعطّلة) في ذاكرات الشعوب وموروثاتها الشعبية، وتتجلّى على رأس القصيدة بوصفها عنواناً معرّفاً يحرّض أفق توقّع القراءة على تشكيل صورة، وتشييد حكاية، وبناء قصيدة شعرية تَعِد القارئ بحساسية تلقٍّ جديدة.

الراوي السرد ـ شعريّ كلّي العلم يفتتح عتبة الاستهلال بتسليط كاميرا تركّز عدسات تصويرها على الجسد وديكوريته:

يعتمر خوذته

يمتشق سيفه الذي يكاد ينافسه على قوامه

يتمنطق بالفولاذ

إنه بكامل أبهته

إذ تعمل دينامية الأفعال المضارعة المتلاحقة ((يعتمر/ يمتشق/ يتمنطق)) ذات النَفَس الدراميّ على إخضاع المشهد الصوريّ المتكوّن تكوّناً مسرحياً، لفضاء شخصانيّ مركّز ومبأر في حدود الحيّز المكانيّ الضيّق الذي يشغله جسد ((الساموراي))، وهو يستكمل عدّته للوصول بالمشهد إلى أعلى درجات تمثّل الفكرة والدلالة في العنوان.

شبكة الدوال الملتصقة بصرياً بالأفعال والمسندة نحوياً إليها ((خوذته/ سيفه/ الفولاذ))، تعمل في المشهد بوصفها مكمّلات ديكورية للوصول إلى ((كامل أبهته))، بوصفها المرحلة العليا التي يمكن لهذا الجسد فيها أن يتحوّل إلى ((الساموراي))، حيث يغيب الجسد بأبعاده الموضوعية وتحضر الصفة بأبعادها الرمزية والميراث شعبية.

بعد تحقّق الصورة في فضاء الاكتمال الديكوريّ وينجح الاستهلال بالبرهنة على فرضية عتبة العنوان، وتتشكّل صورة ((الساموراي)) تشكّلاً ظاهراً أمام بصر القراءة وعدسة الكاميرا بعدساتها الموجّهة، يتدخّل الراوي الشعريّ من زاوية نظر أخرى للتعليق على المشهد، والتعريف بخلفياته ورؤاه وإرجاعه إلى المنابع الرئيسة التي استقى منها شكله وحضوره في الذاكرة الجمعية:

فيه رائحة التاريخ وبقايا غباره

تعمل دلالة ((رائحة)) على تحفيز الخيال الشمّيّ نحو استدراج ((التاريخ)) من أجل بعث الروح في الهيئة البصرية للساموراي بعد اكتمال تشكّل أبهتها، وإذا ما احتشدت مع ((بقايا غباره)) بأفقها الرمزيّ الذاهب نحو استثارة الخيال الذهنيّ لاستعادة

المناخ البطوليّ بكلّ حرارته وحراكه البصريّ المتخيّل، فإنها تسهم في ضخّ الصورة الشعرية المشهدية بطاقة شميّة عالية ذات إيقاع حسّيّ شديد النوعية والتميّز والحضور.

لكنّ الانعطافة المفارِقة ما تلبث أن تتحقق عبر تدخّل آلة الاستدراك ((لأنه))، وهي تشتغل شعرياً على إقصاء المشهد من حرارته، وإيقاف حراكه، وتجميد حساسيته الدرامية، وعزل الذاكرة المهيمنة على الحضور الشعريّ في المشهد، وسحب الفضاء الصوريّ بكامل عدّته وكادره وتشكيلاته إلى عنف الراهن وقسوة الحاضر:

ولأنه لم يجد فرساناً ليقاتلهم

خصّصوا له ركناً في المتحف

وفي المهرجانات

بحيث يبدو نموذجه الشخصانيّ مرهوناً بالماحول المكانيّ والزمنيّ، وتتحدّد حركته ونشاطه بطبيعة هذا المكان وزمنيته وشدّة ارتباطه بالمهمة البديلة (غير البطولية) التي استعدّ لها وهيأ كلّ أدواته لإنجازها:

تراه يجلس على صخرة قرب قصره

أو يقفُ في زاوية ما

تُلتقطُ له الصور التذكارية مع الأطفال

وفي أحسن الأحوالِ

يتبخترُ أمام الزوّار

هنا تتحوّل ((البطولة)) التي تكتظّ بها الذاكرة وتعيش ـ ميراثياً ـ على خدعتها الرمزية إلى ((دمية))، على النحو الذي يتوجب على القراءة أن تعيد النظر في إجراءاتها القرائية بحيث يتعرّض فيه العنوان لإعادة تشكيل في المنظور القرائيّ، وتعترف القراءة بأنّ أفق توقّعها انكسر وعليها أن تستبدل رمزية البطولة في فضاء العنونة والاستهلال، لتعيد تركيب الصورة من جديد بعد معاينة ((الساموراي)) بوصفه ((دمية)).

إنّ ((الساموراي))/ ((الدمية)) هنا يخوض حرباً من نوع جديد عليه أن يتقنها، وهي حرب صعبة وقاسية وإشكالية للغاية لأنّ الأعداء فيها غير مرئيين، فهم ليسوا

((فرساناً ليقاتلهم)) كما هي الحال في حضوره الميراث ـ شعبيّ في الـذاكرة الـشعبية، بـل هم فرسان افتراضيون لا يتمكّن منهم إلّا حين يستطيع تشخيصهم وتعيين حـضورهم في ساحة القتال، وإلّا فإنّه سيبقى مجرد دمية للتسلية حسب.

وعندما يقتنع بمصيره ويتنازل عن مجده المتخيّل فإنه يكتفي بأن يعيش على أمجـاد الماضي، ويرضى بدور المهرّج، وينفصل عن الهيئة والتشكيل ((أبهته))، وقـد تحوّلـت إلى زينة وعدّة عمل لا علاقة لها بالجسد الذي يتلبّسها إلّا بكونها أداة لتسلية المشاهد، الـذي هو الآخر اختزل البطولة في مرآته البصرية إلى دمية للتسلية:

وفي المساء
عندما تنفضُّ العوائلُ إلى مهاجعها
يُجرّدُ من أبهته
ويركنُ في زاوية شبه مظلمةٍ
في متحفٍ ما
بانتظار مهرجان جديد

يقفل الراوي الشعريّ المشهد على زمنيته ومكانيته ((في المساء)) لينتهـي إلى تجريـد شخصانيّ يرتفع إلى أعلى درجات المفارقة، حين يُختزل الساموراي إلى ((أبهـة)) شـكلية سرعان ما تغادر الجسد بمجرد انتهاء المهمة ((يجرّد))، ويتعرض لمرحلـة اختـزال أشـدّ في ((يركن في زاوية شبه ظلمة)) حيث الغياب التام، وحيث تعمل دلالة ((بانتظـار)) علـى تعليق المصير الحضوريّ مرّة قادمة بإمكانية حصول ((مهرجان جديد)).

لم تشتغل بلاغة المفارقة هنا في تأسيس جمالياتهـا التـشكيلية علـى آليّـة التركيـز في اللحظة الشعرية النادرة التي تحـصل فيهـا المفارقـة، بوصـفها هـدفاً أساسـاً مـن التجربـة التشكيلية في القصيدة، بل خضعت لبناء مـشهديّ يـنهض علـى اسـتفزاز كـلّ الطاقـات الشعرية والسردية والدرامية والسينمائية، من أجل تشييد فـضاء مـشهديّ يجمـع التـاريخ والجغرافيا، الذاكرة والراهن، الوقائعيّ والمتخيّل، الدالّ والمدلول، الملموس والمرمـوز، في سياق تعبيريّ وتشكيليّ واحد، يجعل القـارئ يبـدأ بــ ((سـاموراي)) مـشبع بكـلّ إرث

البطولة وتجلياتها الفردانية الشخصانية الماضوية، وينتهي في لحظة إقفال القصيدة على ((ساموراي)) آخر لا يصلح إلّا للتسلية وعندما يحين وقتها فقط.

ويقدّم الشاعر أمير الحلاج سرداً مشدوداً يوصل به حكاية متخيلة تقع بين فعلين ماضيين يهيمنان على نسق المسرود، لكن ثمة استعارة سردية تضبط حدود الصورة الشعرية وتكمل فضاء القص خارج حدود الحكاية:

تعرّى
فأردته الظهيرة
كان النهر ينفذ في مساماته
فأيقن
أن
السباحة
في
الرمل
أنقى

النتيجة المنطقية اليقينية التي تمخضت عنها شعرية النصّ ((فأيقن/ أن/ السباحة/ في/ الرمل/ أنقى)) بهذا التوزيع المتهالك الساقط على بياض الورقة، يخترع مساحة مكانية لا تقتنع بالمفارقة المجردة حسب، بل تطمح إلى خلق تبرير كامل يسعف الكلمات شعرياً، وينقذها من مكائد النثر.

((الظهيرة)) بوصفها زمناً حائراً متوسطاً تفضح نفسها بارتداء عريه، مثلما لا يفلح نقاء الرمل في إنقاذ الجسد من الماء، إنها لعبة كلمات تؤلف شعريتها بطاقاتها الحرّة القابلة للإيهام.

وحين يتوزع النصّ بين مسارين يشتغل أحدهما على تقويض الآخر، يبرز السرد الحكائيّ الشعريّ في ربط الفضاءين بإيقاع واحد، يؤدي إلى تماسك النصّ في منطقة علوية كما في قصيدة الشاعر موسى أحمد:

سفن من حطب

في أية لحظة

تلتهب

النار الآتية

وسط البحر

تقترب.. تقترب

الربان في عجب

بين الحزن والحلم

اللاهث للعقبان

إذ إنّ بقاء ((الحلم اللاهث للعقبان)) مرهون بالحزن الذي يفرضه وجود النار المهددة العازمة على الفعل. ثمة مستوى لسانيّ يوقف مصير الزمن بين بنية الحزن وبنية الحلم على ((لحظة)) مما يجعل اللغة مأسورة داخل مربع اللوحة، في حين يتحرّك مستوى فضائيّ يشتغل على إظهار صورة أخرى للسرد، تؤسّس نسختها باستخدام نتيجة المفارقة نحو السعي إلى إبطالها، ومن ثمّ وضع الحكاية بين يدي مصير لغويّ يسكن حدود اللوحة، ويرفض التحول الإجرائيّ باتجاه استكمال عناصر السرد في الحكاية.

النموذج السرديّ الذي تقدمه قصيدة النثر يشتغل على سرد الحكاية الشعرية سرداً فيه الكثير من إبراز حسّ العاطفة النوعيّ الفاعل شعرياً، هذا الحسّ الذي يبدو في المشهد السرديّ الشعريّ وكأنّه فضاء نوعيّ وخاصّ جداً، ينحاز إلى حساسية التجربة الشعرية في مناخها الذاتيّ الذي ينفتح على حوار عميق موجّه من بؤرة الذات إلى بؤرة الآخر المتجسّد في وجدان هذه الذات.

الشاعر حسن سليفاني ينحو هذا النحو في تشكيل رؤيته الحكائية السرد ـ شعرية، وهي تقوم على تسريب هذا الحسّ من فضاء الكلام الشعريّ إلى فضاء التلقّي:

الآن أيقنتُ

يا سيّدة السواد الساحر

أنّ الأسود

والسيف المسوّر بالأسود الساهر

على تفتّح أزهاري التي ستينع بعد حين

بك يليقان

كما الضوء الخارج

من صفو أسنانك التي عوّدت ساعدي

على العضّ اللذيذ

كخدر النبيذ

المراكز السردية التي اشتغلت عليها الحكاية الشعرية هنا، استندت إلى نوع من القصّ المشدود إلى حساسية التجربة اللونية في إشراقة اللون الباهرة على الحدث الشعريّ، فـ (الأسود) الذي تكرّر في القصيدة مرات عديدة لا يتمظهر تمظهراً تشكيلياً مجرّداً، بل هو جزء دراميّ وسرديّ فاعل في تجربة تشكيل الصورة الشعرية، ولاسيّما بزوغ الفعل الشعريّ الجسديّ بنموذجه الإيروسيّ وقد تجلّى تجلياً حاداً في إشارات القصيدة، وحشد الفضاء الزمكانيّ للصورة بجملة مكوّنات أسهمت في نقل فاعلية القصّ الشعريّ من فضاء الحكاية المجرد إلى فضاء التشكيل الشعري الحكائيّ.

تسعى قصيدة النثر كذلك إلى التمادي في فضاء السرد والنهل من معطياته، إذ تقدّم صراعاً منتجاً لحبكة تؤلف شعرية الخطاب في قصيدة الشاعر أحمد الشيخ علي:

الريح ذاتها التي زحزحت صباح الشمعة

ألقت طينها في كراريسنا

وتحوّل تحت مخالبها ـ الماء ـ

حشوداً من الحلازين والضفادع..

عراة...

خائفين انطلقنا إلى المرج..

ونسينا، هناك

ـ مع الوقت ـ

كيف هتكنا بغرائزنا

سلطة الريح..

فهو يستخدم مكونين أساسين يعملان بتضادهما الميدانيّ على شدّ السرد وتعزيز قيمه الحكائية. الراوي الجمعيّ ((عراة/ خائفين انطلقنا إلى المرج)) يصنع فعلاً مقابلاً ذا حراكٍ موازٍ يؤكد الاطمئنان على سلامة الصراع السرديّ الذي يلوح في أفق الشعر، وهو يشير إلى سلامة استمرار الحكاية وتدفّق شعريتها.

إنّ ((الغرائز)) بأوليتها وطفولتها وبدائيتها كانت السلاح الأمثل لهزيمة ((الريح/ الأنثى)) على الرغم من سلطويتها ((سلطة الريح)). فـ (الريح/ الأنثى) خسرت سلطتها التقليدية بإزاء العراة المدججين بالغرائز، والانتصار المنجز هنا عفويّ غير مقصود، تفسّره كيمياء اللغة وحساسية التوزيع الصوريّ الثنائيّ على مساحة المشهد الشعريّ.

ويستعين الشاعر حسين السلطاني بتقانة الحوار لإضفاء طاقة شدّ أكبر على السرد وهو يورد حكاية كاملة:

فتحت باب رأسها

فسال حلمها على الوسائد

هل ينقطع؟

لا..

إنه بقايا رجل غير عائد

فالحكاية بقدر ما هي فانتازية في صورتها الصارمة، فإنها واقعية جداً وشائعة جداً في بعديها النفسيّ والروحيّ. الحوار المتسائل يضيف مستوى جديداً للحكاية يجعلها أكثر خصوبة وتنفيذاً للفعل السرديّ المتوقع أو المحتمل. فالحلم المقلق حلم محبط وعدميّ، يقوم الفعل السرديّ فيه ((فتحت/ سال)) بإنهاء الانتظار (الغودويّ) وبقاء جماليات الصورة

الشعرية داخل فضاء الفانتازيا، لأنّ الحوار المتدخل قلّل من احتمالات انشطار الصورة وتعدديتها لصالح قيم سردية لسانية ودلالية تتطلّبها لغة الحكاية وفضاؤها المتخيّل.

تلعب المطابقة البلاغية بسياقاتها التعبيرية الجدلية دوراً أبعد من الحدود الدنيا لصنع لعبة معانٍ ودلالات، إذ تنتمي عند الشاعر جمال علي الحلاق إلى مساحة عمل جديدة تطمح إلى حرث بلاغة جديدة:

لأنها بلغت كمالها

كلّ الكائنات

تصلح للزينة

إلا الإنسان

هذا الكائن الناقص

أبداً

المطابقة تتدخل هنا بالمفارقة، وتخضع لطريقة فريدة في السرد يمكن أن تكون من سمات قصيدة النثر الحديثة. فالمشكلة التي يطرحها النصّ على صعيد منطقية النسق بهذا التشكيل:

الكائنات / كمالها = تصلح للزينة

الإنسان / الناقص = لا يصلح

هذه المشكلة تغيّب نسقاً آخر له منطقية مختلفة تسرّبها الكلمات في مستوياتها الميتالغوية، إذ يعبّر الكمال الناقص عن حاجة للزينة تداعب نقصه وتعقلنه، في حين لا يحتاج النقص الكامل في الإنسان إلى زينة بوصفه معقلناً، إنّها مفارقة ومطابقة تتقدم من مناطق ظلّ اللغة وتهيمن على فضائها الشعريّ المعلن.

تؤدي المفارقة الشعرية دوراً سردياً نوعياً في قصيدة النثر حين تنتمي إلى فضاء القصّ المشدود، حيث تسهم المفارقة في التشديد الكبير على فضاء الحكاية لكي تتبأر في مركز شعريّ سرديّ يجتهد في تقديم روح الحكاية وعلاماتها السيميائية اللافتة، إذ يحاول الشاعر أحمد جار الله رسم صورة المفارقة الشعرية رسماً سردياً:

حبك خطوات طينية
تروح وتجيء..
فوق حصير قلبي الأبيض.
حبّك.. كرة
تتدحرج أمامي
وقلبي
مقطوع الساقين
يتأملها.
حبك
جريدة مسائية..
وقلبي في صفحة الوفيات
ينام باكياً..
حبك ضرس مؤلم
يرفض أطباء العشق
اقتلاعه.

هذه المحاولات السرد ـ شعرية المفارِقة التي سمّاها الشاعر في عتبة العنوان ((محاولات فاشلة لتعريف الحبّ))، تتكشّف عن رؤية شعرية ذات حساسية سردية مركّزة تنهض تماماً على آليّة القصّ المشدود بفعل قوّة المفارقة، وتشتغل بأسلوبية اللقطات الشعرية (التعريفات) التي تجتهد كلّ لقطة منها في تقديم نموذج حكائيّ شعريّ يقوم على مفارقة خارجة من معطف الحكاية، وهي تقتصد كثيراً في دوالّها في الوقت الذي تنفتح فيه تأويلياً على شبكة مكتنزة من الدلالات والإحالات والاحتمالات.

يصنع الشاعر الشاعر حسين علي يونس صورة معاكسة تمشي إلى الوراء، ويقلب بذلك كلّ أفعال التصوير باستخدام كاميرا خلفية تصوّر الفضاء بكامل احتمالاته، على الرغم من أنّ الفاعل السرديّ يحاول إيراد أفعال سردية طبيعية:

تسيرين خلفي...

لكن أخرى هي التي تتبعني

أحسّ بوطأة ذلك..

وأواصل السير

إنّ تصوير المشهد الشعريّ الخلفيّ بهذه الدرجة من الدقة والإحاطة لا ينتمي إلى معاينة بصريّة يفسرها التأويل الصوريّ العاكس للمشهد.الإحساس بالوطأة وثقل هاجسها لا يقلّل من السعي إلى مواصلة السير، مما يدلل على امتلاء العين بالصورة وتشبّعها بها، ولعلّ توزيع السرد على شخصيات الحدث الشعريّ ((تسيرين/ أنت)) و ((تتبعني/ هي)) و ((أواصل/ أنا)) يقدم تنوعاً شعرياً يستعين به النصّ على بساطة لغته وعاديتها.

ويبقى الخطاب الشعريّ في قصيدة النثر الحديثة في العراق مخلصاً في انتمائه إلى فضاء لغويّ خاصّ، كما هم عند الشاعر محمد درويش علي:

أربعة رجال جاءوا بميّتهم

تكالبوا على الحفرة

عثروا على بقايا من عظام موتاهم

انهمكوا بفكّ رموزها

والميت الجديد...

يترقبهم

فهو يؤلف حكايته بوساطة البناء الهرميّ المقلوب لأفعال السرد، إذ إنّ شعرية النصّ تبقى مرهونة بآخر فعل يختتم به النصّ حكايته، ومن دونه يبقى النصّ في مجال حكائيّ بسيط وعاديّ خارج أيّة شعرية، فالفعل ((يترقبهم)) هو الذي يحرر الفضاء اللغويّ كلّه من قيد النثر ومكائده، لنقله فجأة إلى كينونة شعرية. فضلاً على دلالة المحتوى النصيّ القائم على فجائعية التاريخ والميراث الشخصيّ، وهو يتطلّب إيماناً بما يصدره من إيهام وتغرير، بحيث يسقط فعل الحياة أسيراً بين ((بقايا من عظام موتاهم)) و ((الميت الجديد يترقبهم))، بمعنى أنّ هذا الفعل يظهر مستلباً لا يقوى على الأداء بقدر ما يتوكأ على عصا العجز.

الفصل الخامس

نداءُ العتمة

تجلّياتُ الخطاب بين الشعريّ والجسديّ

- مقاربة أولى : الجسد المستنزف : بيان موت القصيدة الحرّة
- مقاربة ثانية : الجسديّ/الشعريّ المغاير
- رثاء الجسد ولغة التقطيع الشعريّ
- معادلة الجسد : من الوهم إلى التشكيل
- عزلة الجسد وهزيمة المصوّرة الشعرية
- نداء العتمة واستدعاء منطق الجسد
- ثقل اللغة والإحساس بوطأة الجسد

نداءُ العتمة

تجلّياتُ الخطاب بين الشعريّ والجسديّ

. مدخل:

تكتسب علاقة الطبيعيّ بالثقافيّ أهمية إجرائية خاصة في تنظيم فضاء البنية الاجتماعية عموماً، وما يعكسه هذا التنظيم من مرشّحات على فضاء البنية الأدبية خصوصاً، وعلى الرغم مما يبدو على ستراتيجية العلاقة بين الطبيعيّ والثقافيّ من تباعد وتضادّ وتناقض أحياناً، إلّا أنّ ثمة تواشجاً مرجعياً وتضافراً دينامياً بينهما، إذ إنّ ((الطبيعة معطاة لنا عبر التجربة المباشرة، أو كما يقول ْروسوْ إنها ذات وجود تلقائيّ وصادق في ذاته، ولكنّ هذا الوجود المعطى يعاد تحديده باستمرار داخل ثقافة معينة، والثقافة هي معطى غير مباشر، إنها ذلك العالم المصطنع، أو المجهز، كما يقول روسو أيضاً، فالإعداد والتشكيل هما المحتوى الجوهري للثقافة))[1].

بمعنى أنّ الطبيعيّ هو أساس الثقافيّ ومرجعيته المركزية، لكنّه خضع على يد آليّات التحويل لإعادة إنتاج ـ قراءةً وتعديلاً وتكييفاً وتغييراً وتحديداً وتطويراً وتشكيلاً ـ تناسب الزمني والمكانيّ والحدثيّ، حيث جرت إعادة الإنتاج في ظلّ حاضنته وعلى وفق قوانينه وقواعده ومواضعاته.

يتمخّض تمظهر الثقافيّ وهيمنته عن تصاعد ما، يتمثل في قوّة ضغطه على المحيط الذي يشتغل فيه، يدعوه ـ فوكو ـ بـ (السلطة الثقافية) وهي تتوغل في البنى وتؤثر في نماذجها وتبلور قضاياها، ذلك ((أنّ هذه السلطة ليست مجرّد تشكيل للعلاقات الاجتماعية من خلال عملية ديناميكية داخل المنتج الثقافيّ، ولكنها أساس منطقيّ شموليّ في عملية التصوير الجماليّ لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافيّ التي لا تظهر إلّا

بالاستقراء)) [2]، على النحو الذي ينفتح فيه الخطاب الثقافيّ على مجمل الخطابات المجاورة والحايثة ـ تأثيراً وتأثراً ـ ولاسيما الخطاب الأدبيّ في منظوره الجماليّ التعبيريّ.

إلّا أنّ هذا الخطاب الأدبيّ لا يتحدد بجمالية بنيوية خالصة مسجونة في إطار التشكيل اللغويّ اللسانيّ والبلاغيّ حصراً، بل يتأسس على جمالية تكوينية تقارب فضاء العالم وتُدخِل عنصر الجمالية في إعادة تشكيله وتأهيله للاستقبال والتفاعل، على النحو الذي يتحوّل إلى مستوى تداوليّ. وإذا ما تحدّد الخطاب الأدبيّ بالخطاب الشعريّ على نحو أجناسيّ مخصوص فإنّ العلاقة ستأخذ بعداً أكثر حيوية وعمقاً في الرؤية والتداول، لأنّ الشعر بحساسيته النموذجية الخاصة عادةً ما ((يبحث في جوهر الأشياء ولا يستهدفها، خلافاً لما تتوقّع الذات المفردة في تصوّراتها المقابلة للتصوّرات العامة)) [3].

وإذا ما عاين النقد الظاهرة الشعرية بوصفها ظاهرة لغوية لسانية بالدرجة الأساس فإنّه سيغفل بالضرورة أبعاداً كثيرة ذات مساس جوهريّ بتشكيل النصّ، يكون من الصعب عليه إدراك قوّة تمثيله للواقع والأشياء من دون مقاربتها، ولعلّ في مقدمة ذلك ((إدراك الأبعاد اللاشعورية)) [4] في منظورها السايكولوجيّ المعبّر عن باطنية ذات قدر عالٍ من الإسهام في إنتاج النصّ الشعريّ.

فضلا على ضرورة ((رؤية المضمر الأيديولوجيّ وعلاقة ذلك بالذاتية المضمرة))[5] بوصفه مرجعية محرّكة للكتابة والتعبير عن أزمة ما، تسعى الذات الشاعرة إلى تعويمها واستظهارها في التشكيل النصّيّ، وأبعاد أخرى تتحرك وتتمظهر بتحرك وتمظهر الحادثة الشعرية في المحيط. ولا شكّ في أنّ النصّ على هذا الأساس ليس حادثة لغوية مستقلة ذات تشكيل بنيويّ مغلق على ذاته ومكتفٍ بها بعيداً من مجاوراته ومحيطاته، بل هو كما وصفه عبد الله الغذامي في مشروعه ((حادثة ثقافية))[6]، تنفتح على حقول كثيرة على الرغم من خصوصية كينونتها اللغوية ومظهرية تشكيلاتها البلاغية.

إنّ من أهمّ المقاربات الحيوية التي يقترحها النقد الثقافيّ استناداً إلى المعطيات آنفة الذكر هي الذهاب إلى منطقة المسكوت عنه والمهمّش والثانويّ، والعمل على رفعها إلى

مستوى المركز الذي انشغل به النقد الأدبيّ انشغالاً يكاد يكون كلياً، وربما كانت قصيدة النثر أحد أبرز النماذج المهمّشة في سياق الشعرية العربية، إذ حظيت بإهمال مقصود ذي نزعة طائفية وإيديولوجية، وذلك للمفارقة الأجناسية التي يعكسها المصطلح ((قصيدة/ النثر)) في منظور مركزية النقد الأدبيّ.

مقاربة أولى: الجسدُ المستنزفُ/بيانُ موت القصيدة الحرّة

استطاعت القصيدة العربية الحرّة (قصيدة التفعيلة) ــ والعراقية منها على نحو خاصّ ـ على مدى نصف قرن تقريباً، هو كلّ عمرها التاريخيّ والفنيّ، أن تحقّق إنجازات باهرة على مستويات التحديث الشعريّ كافة، وتنقل الفنّ الشعريّ إلى مراحل تشكيلية متطورة جداً لم تتمكن كلّ محطات الحداثة التي مرّت بها الشعرية العربية في مختلف عصورها ـ في ظلّ سيادة النموذج التقليديّ (العموديّ) من تحقيقها.

ذلك أنّ القصيدة العربية الحرّة ولدت في خضمّ متغيرات حضارية وتحولات ثقافية كبيرة شهدها المجتمع العربيّ على اختلاف أصعدته، وتمكنت من تمثيلها والاستجابة لها على المستويين الشكليّ والموضوعيّ، وفرضت نموذجها على الواقع الشعريّ العربيّ جمالياً وثقافياً على صعيدي ضخامة المنجز وكثافة التداول. وكانت السنوات الخمسون المنصرمة ـ تقريباً (حتى نهاية القرون الماضي) ـ التي شغلتها هذه القصيدة وأثارت ما أثارته من قضايا فنية وسجالات ثقافية، حافلةً بكلّ أساليب التحديث والتجريب التشكيليّ والفكريّ والثقافيّ التي طالت كلّ طبقات الخطاب الشعريّ.

إنّها من الغنى والثراء بمكان بحيث قدّمت لنا شعراء كباراً تمكّن عديدون منهم من فرض مدارس شعرية خاصّة بهم، أو تشكيل متون شعرية أساسية تنتمي إليهم، ويمكن في هذا السبيل الإشارة إلى (المتن السيابيّ) المنتمي إلى تجربة الحياة، و(المتن النازكيّ) ذي النسق الأنثويّ، والمتن (الأدونيسيّ) المنتمي إلى تجربة المهارة والصنعة الشعرية العالية،، و(المتن الماغوطيّ) ذي الخصوصية المتفردة على صعيد قصيدة النثر التي جاءت محايثة لتجربة القصيدة العربية الحرّة (التفعيلة). وكان للشعراء العراقيين ـ كما هو معروف ـ

الدور التأسيسيّ الرائد لمعظم أشكال التنويع والمغايرة التي اجتاحت جسد القصيدة العربية في هذه المرحلة، إذ إنّ الشعر العراقيّ في تشكيل خطابه النوعيّ كان دائماً أكثر غنى وعمقاً واستجابة لمنطق العصر ومقتضياته الثقافية والإنسانية والحضارية.

لذا فإنّ قضية تقسيم الشعر العراقيّ الحديث ـ ومن ثم العربيّ عموماً ـ إلى أجيال بحسب العقود ابتداء من الجيل الخمسينيّ ((الروّاد)) ثم الستينيّ والسبعينيّ وهكذا، ـ على الرغم مما تمخضّت عنه هذه القضية من تباين واختلاف وتناقض في وجهة النظر النقدية إزاء هذا التقسيم ومقترحاته النظرية ونواياه ـ تكرّست بمرور الزمن على نحو فاعل، وأخذت دورها في الدرس النقديّ والأدبيّ والثقافيّ والفكريّ، ولاسيّما بعد أن أصبح الصراع والحوار والسجال والمنافسة بين هذه الأجيال الشعرية المتعاقبة يأخذ شكلاً مهماً من أشكال الفعل الثقافيّ الخلاّق والمنتج.

ونحسب أنّ كلّ جيل من أجيال الشعر العراقيّ الحديث قدّم للشعرية العربية ما يمكن أن يعمّق شعريتها، ويسهم في تحديث خطابها وتوسيع رؤيتها الثقافية ـ على اختلاف حجم هذا العطاء من جيل إلى آخر ـ وكان سهم التطوّر عبر الأجيال يسير دائماً باتجاه مغادرة التقاليد الشعرية والبحث عن مجالات شعرية أرحب وأكثر حريّة، وذات صلة بالفضاء الثقافيّ المعزّز للروح الإنسانية في انفتاحاتها الرحبة، وثمة شعراء من أجيال سابقة عملوا على استيعاب كلّ المتغيرات الثقافية وتواصلوا مع الأجيال اللاحقة ـ إن لم أقل تفوّقوا عليها أحياناً ـ غير أنّ الصراع من أجل البقاء كان يقود دوماً إلى تمترس بعضهم خلف إنجازاتهم، والدفاع المستميت عن نماذجهم بأساليب تتجاوز الفنّ والنظرية أحياناً.

وبقي الشعر العراقيّ ـ في رحابة فضائه وثقافية رؤيته ـ عصيّاً على القولبة والتنميط والنسقية، لأنّ هذه الأرض الساخنة تتفجّر عطاء إبداعياً مستمراً لا ينتهي، فكان أن ظهرت إثر التحولات الكبيرة التي حدثت للإنسان العراقيّ مطلع الثمانينيات في مجالات الحياة كافة ما اصطلحنا عليه بـ ((قصيدة النثر الحديثة في العراق))[7]. هذه القصيدة التي تستجيب بعمق وإدراك نوعيّ وفنيّ لمنطق التحوّل الثقافيّ وضروراته ومشكلاته الإنسانية الكبرى، بعد أن أعلنت القصيدة الحرّة موتها عن عمر يناهز

الخمسين، استنزفت فيه كلّ فتوّة هذا الجسد ومؤونته وذخيرته وطاقته الخلاّقة، وتركته عاجزاً أعزل من كلّ ما يمكن أن يعينه على مواصلة الحياة بقوّة وكبرياء، وحوّلته إلى نموذج نسقيّ متكرّر ومتشابه ونمطيّ.

من هنا يمكن النظر إلى قصيدة النثر بوصفها مستقبل القصيدة العربية على النحو الذي رآه إحسان عباس بقوله ((أمّا مستقبل القصيدة العربية فلا بدّ أن يقود إلى ما نسميه قصيدة النثر، حيث لا بدّ من مزاولة هذا الشكل، ولا بدّ أن ينتهي إليه النظم الشعريّ، فقد يأتيك ملل من الإيقاع المنظّم، والملل عامل مهم جداً في نشوء المدارس الأدبية))[8]، بحيث تمكنت هذه القصيدة من أن تفرض نموذجها على النحو الذي يناسب مزاج العصر وذوقه الثقافيّ والأدبيّ ويستجيب لضروراته ومعطياته.

ولعلّ أبرز معالم إعلان الموت هذا تتمثل ـ عملياً ـ في أنّ القسم الأبرز من فرسان هذه القصيدة غادر الحياة، والقسم الثاني آثر الصمت والعزلة والانزواء بعيداً عن حرارة المشهد، وسقط قسم ثالث في مياه الارتباك والقلق والحيرة، ولم يعد يدرك ماذا يفعل في ضوء سرعة المتغيرات والانقلابات الفنية المهددة لثبات الوعي وتقديس النموذج. أمّا القسم الآخر الذي بقي متشبثاً ومتواصلاً ومنتجاً للنموذج بصورته النسقية عالية التكرار والإعادة، فلم يتمكن منذ سنوات ليست بالقليلة من أن يكتب أفضل مما كتب ـ إلّا في حدود نسبية ضيقة ـ.

إنّ الجيل الجديد ((جيل قصيدة النثر الحديثة في العراق)) قدّم ويقدم أسماء ونصوصاً مهمة، تشتغل بوعي وموهبة على التواصل مع النبع الحيّ والأصيل للشعرية العربية في العراق، وتمكنت على الرغم من الظروف البالغة القسوة من انتزاع مواقعها وقيادة حركة الشعر العراقيّ في هذه المرحلة بالذات، وأخذت هذه المواقع تتعزّز وتتكرّس قيمها الثقافية يوماً بعد يوم، ذلك أنّ أمل هذا الشعر ومستقبله معقود عليها، وهي ـ كما يبدو ـ أمينة على هذه المهمة التاريخية الصعبة وتستجيب على نحو عميق وفعّال للخصوصية الثقافية والتاريخية التي تمتّعت بها.

مقاربة ثانية: اللؤلؤة السوداء الجسديّ/الشعريّ المغاير

اجتهد مشروع (اللؤلؤة السوداء) النقديّ[9] في مقاربة ((قصيدة النثر الحديثة في العراق)) مقاربة نقدية كلية، تشتمل على فحص نظم البناء في هذه القصيدة وتحليل شعرياتها ومتابعة تطور منظوماتها ومقترحاتها في التأسيس، فضلاً على استشفاف رؤيتها الثقافية الجديدة في إطار بُعديها الزمنيّ والمكانيّ.

إنّ ثنائية الجسديّ/ الشعريّ بنموذجها الفنيّ ـ الثقافيّ المتعدّد في صوره وقضاياه، أصبحت اليوم ـ ولاسيّما في شعرنا العراقيّ الحديث ـ بوابة مهمة للدخول إلى عوالم هذا الشعر وفضاءاته ومتاهاته ورؤاه، بحكم عوامل تاريخية ومؤثرات ومتغيرات ثقافية عميقة ومعقدة، في الوقت الذي هيمن فيه الثقافيّ واحتوى الطبيعيّ أيضاً. إذ تذهب الدراسات السيميائية ـ التي انفتحت على تحليل الشفرات النصيّة في طاقاتها التمثيلية ـ إلى أنّ كثيرا مما نعدّه طبيعياً هو في حقيقته ثقافيّ، فالنقد في جزء مهمّ من حقول اشتغاله ((هو عملية كسر الألفة المتواصلة، أي التخلّي عن التقاليد واكتشاف شفرات كانت قد تأصلت إلى حدّ أننا لم نعد نراها، بل نظنّ أننا نرى من خلال شفافيتها الواقع نفسه، ولا يكون هذا الإجراء مهماً وقوياً في مكان، مثلما يكون في إدراكنا لأجسادنا نحن، فنحن نظنّ أننا نعرف أنفسنا مباشرة، لكنّ كلا من ((نحن)) التي تعرف والـ ((أنفس)) التي تعرف تتخللها الشفرات بعمق، إي أنهما مشفرات ثقافية حتى النخاع))[10].

إنّ إدراك الجسد ومشاغلته ومحاورته هو تفعيل لطاقة الحفر فيه وصقل لغته الكاشفة واستشراف إمكاناته الثقافية، فقراءة أفق ((الجسد قد يكشف ما تخفيه اللفظة)) [11]، وهو في لغته العميقة المعبّرة يضاهي قوّة اللسان التعبيرية، إنّه مكبّر ومجسّم، إذ إنّ ((الإنسان يتكلّم بجسده مثلما يتكلّم بلسانه)) [12]، وكلّما تضاعفت فعالية الكلام الجسديّ تمكّن من إنشاء تقاليد ثقافية وعادات كلامية تضاف إلى حقول المعرفة، وتؤدي إلى ((اكتشاف وابتداع حقول دلالية جديدة بوساطة توظيف المعطى الجسديّ))[13].

من هنا كان للجسديّ بتوجهاته الحسيّة وأفعاله الثقافية المتنوعة تأثير باهر في المشهد الشعريّ البانوراميّ لقصيدة النثر الحديثة في العراق، وأخذ هذا التأثير يتجاوز كثيراً حدود هذا التأثير والاستخدام الجزئيّ في مشاغله النوعية، أو استعارة المظاهر لتحقيق غايات معينة، تجاوز ذلك إلى عدّ (الجسد) بؤرة مركزية للفعل الشعريّ ذات أثر ثقافيّ، وتمخّض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة أشاعها وكرّس تقاليدها الاستخدام الواسع والفعّال والخصب للغة الجسد وشفراته، وتشكيله الشعريّ، وفعله الثقافيّ، المنعكس ضرورةً على حساسية اللغة وفضاء التشكيل في النصّ.

الأزمة الإنسانية الخطيرة التي يعيشها الشباب وشعرهم وانشغالاتهم الثقافية عموماً، جعلتهم يواجهون عشرات الحصارات الدامية التي طالت الروح وشغلت الجسد، غمرتهم بفضاء فجائعيّ يطاردهم من مساحة إلى مساحة، ومن حيّز إلى آخر، ومن مفردة إلى مفردة، ومن صورة إلى صورة، وشكّلت لديهم قناعات وأفكاراً وقيماً ورؤى وآمالاً صاغت نموذج ثقافتهم على نحو ما. ولا شكّ في أنّ الشعراء الشباب المشتغلين على هذا النموذج الشعريّ الدامي في هذا المناخ الثقافيّ المحاصر، يشعرون ((بانسداد الأفق أمامهم كليّةً، وبانعدام إمكانات تحقيق إرادته إلى أقصى حدّ، إلّا في حدود تدمير الذات أي في حدود السيطرة على جسده فحسب، وهذا هو السرّ في تنامي كتابة الجسد بين هؤلاء الشبان، لأنّها المنطقة الوحيدة التي يستطيع هذا الجيل تحقيق إرادته فيها))[14].

والإرادة المتوخى تحقيقها لا يمكن أن تتحقق إلا بتدمير أجزاء كبيرة من هذا الجسد لصالح بقاء الأجزاء الأخرى على قيد الحياة والفعل وما تيسّر من الإنتاج والإبداع، أو الانتقام من أجزاء أخرى أصبح وجودها زائداً في ظلّ آليّة التقشّف والاقتصاد العاملة في الفضاء الإنسانيّ والشعريّ، أو بفعاليات متباينة أشدّ أو أقل قسوة وحسب طبيعة كل حادثة وكيفية كلّ حكاية، لأنّ الأرضية التي يقوم عليها هذا الفعل الشعريّ هنا معرّضة بحكم حساسيتها وخطورتها لمزيد من الاحتمالات.

رثاءُ الجسد ولغةُ التقطيع الشعريّ

قدّمت قصيدة النثر الحديثة في العراق رثاءً عالياً ومتعالياً للجسد يتضمن إحساساً عميقاً بتعرّضه لخروقات هائلة ذات قسوة بالغة، بلغة وحشية ضارية تتدخّل في تفاصيل المشهد وتندلع فيه، وتدفعه إلى أن يتشكّل على وفق منظومة تعبير صورية وإيقاعية خاصة، بأسلوب التقطيع الصوريّ الذي يماهي ويقابل ما يتعرّض له الجسد من تقطيع في الأوصال وتحجيم لطاقة الفعل فيه.

ففي قصيدة منذر عبد الحر ينسحب الجسد من كلّ أعضائه ليقيم في عضو واحد يأخذ صفات الجسد ومعانيه وفعالياته كلّها، ومن ثم يصبح هذا العضوُ الوحيدُ الجسدَ ذاته، باختزالية تستغني عن الكلّ لصالح الجزء، الذي لن يشغل في هذا الإطار إلّا حيزاً محدوداً في المكان والزمن والفكرة والرؤية:

خذي كفّي

منحتها الحرب ندماً

واختفتْ فيها الوصايا

ولوّحتْ

لوّحتْ كثيراً للغائبين[15]

إنّ لغة ((الحرب)) ـ رمزاً وواقعاً ـ من أشدّ أعداء الجسد شراسةً، إنّها نقيض لغة الجسد، فـ ((الحرب)) فضاء زمكانيّ يسعى إلى إفناء الجسد وإقصائه من دائرة الوجود، وهي هنا تمنحه ندماً وتمحو ذاكرته، وتدفعه إلى تبنّي أفعال شعرية محايدة أو عاجزة ((اختفتْ / لوّحتْ / لوّحتْ)). وإنّ استدعاء الآخر ((المؤنث)) في النصّ ((خذي)) لاحتواء الجسد المعطّل، ما هو إلّا محاولة يائسة لبعث الحياة فيه من جديد، في سياق ما تمتلكه الأنثى من طاقة تبعيث بحكم حضورها الثقافيّ في هذا السياق، أملاً في استئناف دوره وتجاوز انسحاقاته.

لا شكّ في أنّ الفضاء الكونيّ الذي اجتهد النصّ في خلقه أشاع حسّاً ملحمياً في الكيان الشعريّ النصّيّ وحاضناته الثقافية، بانفتاح الصور الشعرية على لغة ذات إيقاع بطيء متراجع ومنكسر، وتكرار معمّق للمشهد الفجائعيّ المكتظّ بفكرة الرحيل والمرتسم بوضوح على صفحة الجسد.

ويعلن حسن النوّاب بلغة جسدية صارخة عن هزيمة الجسد وانحسار قوّة تأثيره في الأشياء، وهو يرسم بانوراما تاريخية لهذه الهزيمة وجغرافيتها بأعلى ما يمكن أن تقدّمه الصورة من قسوة دلالية وعنف تصويريّ:

مُقعدٌ
على كرسي كفاحه الذي مضى،
يريد أن يتسلّى،
بما تبقّى من ميراث جسده التليد
تسلّى برأسه المنير مراراً
حتى غدا مصباحاً مكسوراً
وتسلّى بكفيه المدرّبتين على الحروب وجسد الأنثى
لكنّ الشظايا أحاطت برعونة أصابعه أخيراً،
وتسلّى بقدميه الجوالتين دروب التيه والهدى
والآن عودا ثقاب، لا تجرؤان على حمله،
لم يبق من ميراث جسده العنيد
سوى قنفذ صدره
وبهذا القلب سيلهو
سيدحرجه بين أقدام الصبية
وبعينيه المظلمتين يتفرج!!
أو يتركه قبالة الضيوف تفاحة شائخة،
يمرح في لحمتها الدود

النسيج اللغويّ الذي هيمن على واقع النصّ وشكّل رؤيته يصرّح بدلالات جسدية متنوعة، للوصول بالحال الشعرية إلى أعلى مراحل تأزمها وتوتّرها ((ميراث جسده التليد/ رأسه/ كفيه/ قدميه/ ميراث جسده العنيد/ صدره/ القلب/ عينيه))، وقد عالج كلّ مفردة جسدية بما يتلاءم مع وضعها وطبيعة فعالياتها بلغة رثائية مفجوعة بما جرى وما هو مرشّح للحدوث، تبكي الجسدَ الذي ذهب ضحية لهوٍ مجانيّ أوصله إلى حافة العدم وهدّد بإقصائه من دائرة الفعل والتأثير.

وينطوي تقديم صورة الجسد عند جمال جاسم أمين على قصدية واضحة في تجميده وإنهاضه بشكل عموديّ ثابت، على النحو الذي يحوّله إلى تمثال يسرد قصة هذا الجسد وحكاية زمنيته وتاريخيته:

الأيام تماثيل
كلّ يوم
تزداد تمثالاً
ولكي لا نهرم قبل الوقت
نحتاج إلى أرض أوسع
وشوارع أكثر طولاً
الأيامُ غبار
والقمر تلال يتسلّقها الموهومون
ثمة قطيع بلا أسماء
يحمل جثمان التمثال إلى الساحة
والساحة قبر

ثمة تضادّ حيويّ في التعامل شعرياً مع حساسية المكان، ففي الوقت الذي يؤدي فيه التعامل مع المكان ((الخاص)) إلى محو الجسد وإحالته إلى شكل الركود الأبدي ((جثمان/ القبر))، فإن التعامل شعرياً مع المكان ((العام)) يقود على تكريس حضور الجسد بأنموذجه التذكاري والصنمي ((التمثال/ الساحة)).

إنّ استخدام الضمير الجمعيّ في السرد الشعريّ يحيل على خطورة القضية الشعرية بأفقها الثقافيّ، وتهديد موقع الجسد زمانياً ((الأيام/ الأيام/ كلّ يوم/ قبل الوقت))، وموقعه مكانياً ((أرض أوسع/ شوارع/ الساحة))، وموقعه رمزياً ((تماثيل/ غبار)) على نحو متشابك ومتضافر ومتفاعل.

ويأتي الجسد الموزّع مُحالاً على شبكة بؤر تتوزع في الخارج المرهون بمنطق الداخل عند جمال علي الحلاّق:

أبي يطالبني بحيمنه

أمي تطالبني بثديها

زوجتي تطالبني ببكارتها

متى يدركون

أنهم يذكرونني

كلّما

رأوني

بتفاهاتهم!

إنّه كيان مدين، مديونية تحيل دون استقلالية الكيان الجسديّ، ومن ثمّ فإنّ خطاب الجسد خطاب ناقص لأنه غير حرّ، وينتمي بحكم العادة والتاريخ والفعل إلى الآخرين أكثر من انتمائه إلى ذاته. سيمياء الجسد في النصّ مؤلّف من شفرات متوزّعة تحتشد في نواة الجسد، وتتفاعل في بؤرته تفاعلاً جدلياً.

المثلّث التشكيليّ المحيط بالجسد ((أبي/ أمي/ زوجتي)) يسجنه داخل مساحة المطالبة المتدخلة في نسيج اللغة بصورة تكرار ملحّ ((يطالبني/ تطالبني/ تطالبني))، وقد تمظهر في الداخل بصورة مثلّث ((محتوى)) يرتبط إعلامياً وإشهارياً بالمثلّث/ الشكل المهيمن ((حيمن/ ثدي/ بكارة)).

ويأتي المقطع الثاني في النصّ ليقدّم معالجة قيمية وثقافية اعتبارية تسحق كثافة الخطاب الجسديّ ـ لغةً وصورةً ـ بوساطة مشهد يشي إيقاعه بلغة رائية تحيل السؤال الشعريّ على نكتة سوداء ذات مجال ثقافيّ واسع التداول والتأثير.

يقدّم فلاح عدوان الجسد العموديّ مخترقاً المكان الأفقيّ، وفاعله الشعريّ فاعل مخترق متّجه إلى الأعلى ((الفضاء)):

أقف مستوحشاً

كعمود..

فينزلق المارّة

نحو الجوانب

ويجفّ الرصيف

ورائي

من الخطوات

الفاعل الشعريّ يعمل ((أرضياً)) على استقطاب الممكنات المكانية المتحرّكة ((الخطوات)) ويمحوها، فهو يشتغل بالاتجاهين معاً. الجسد هنا تشكيل استثنائيّ تغذيه الوحشة، وتزيد من حيويته ونشاطه وفعاليته وطاقته على الاشتغال.

إنّ السياقات البنائية لتكوّن مفردات الصورة تحيل على فعل ((جنسيّ ـ حلم الجسد ـ، تدعمها مفردات خاصة تنتج في وضعها الشعريّ ـ داخل كيان النص ـ دلالات تمنح هذا الفعل صلاحيات أكبر، ومشروعية أعلى في التدليل والتشكيل والرؤيا ((أقف/ كعمود/ فينزلق/ ويجفّ/ ورائي)). سواد الكتابة يستغل بياض الورقة بطريقة عمودية تتماهى مع الوضع الشعريّ لها وتنسجم معه على نحو مثاليّ، مما يولّد إيقاعاً بصرياً وذهنياً بشكل نسيجيّ يعكس صلابة الجسد وعنفوان طاقته. إنّ هذا النصّ الجسديّ نداء لآخر مغيّب في عتمة مجاورة، نداء ذو تردّد إيقاعيّ عالٍ مأخوذ بوهم القوّة والتسلّط والجبروت.

معادلةُ الجسد: من الوهم إلى التشكيل

إنّ طرح معادلة الجسد بشكل رياضيّ ـ حسابيّ سافر يقود ضرورةً إلى تجريده وعزله عن مساحة الفعل الحيويّ المباشر، وقصيدة النثر الحديثة في العراق تتمحور في بعض نماذجها حول كيان وهميّ مخلّق يعكس ثقافة الحلم والتخييل، ويتدخّل فضاء التشكيل بنموذجه العِماري ـ لغةً وصورةً وإيقاعاً ـ لإنقاذه وإعادة الموازنة إلى أخلاقيات المعادلة وأعرافها وسياقات عملها الثقافية.

تتمخض العزلة عند عباس اليوسفي عن فضاء تتراجع فيه الأشياء كلّها وتتمحي فيه الملامح المميزة، إذ يتحوّل الجسد إلى كيان مختزَل لا يعبّر عن ذات بقدر ما يعبّر عن شكل مجرّد على درجة عالية من الحيادية:

ها أنت وحدك الآن

تتفرّس في وجوه غادرتها

الملامح

واحداً.. واحداً تصافح

المارّة

بتوسّلاتك المريرة

وحدها المساءات

تراقب ظلّك المهزوم

ينعكس هذا الاختزال على طبيعة الجسد ونشاطاته وفعالياته، وهي تأخذ وضعاً سلبياً مرتدّاً إلى المركز ((تصافح المارّة/ بتوسلاتك المريرة))، ويحصل الانسحاب/ الهزيمة من دائرة الفعل والتأثير تحت مراقبة ((المساءات)) ـ شفرة الغياب الزمنية ـ. العزلة هنا هي عزلة تعرية، تحوّل الآخر المتدخل في الصورة ((وجوه غادرتها الملامح)) إلى أجساد صمّاء، في تماهٍ واضح مع صورة الفاعل الشعريّ ((أنت/ وحدك/ الآن))، وهو يعيش

حالة التجسيد العاري المنسحب تماماً إلى الداخل إذ يتضاءل ويتمركز في كينونة أنوية موحّدة زمنياً ومكانياً.

الفعل الإبداعيّ الذي يمارسه الشاعر ليس عملاً مجرداً من أعمال الذهن، إنّه في المقام الأول عمل جسديّ منفتح على رؤية ثقافية ذات صلة بإدراك الفعل وطبيعة اشتغاله، فالشاعر يحتاج إلى جسد يستهلكه في الكتابة. واستنزال مشهد شعريّ أو تشكيل رؤية شعرية وتحويلها إلى كتابة ذات فعل إجرائيّ كتابيّ، يستنزف طاقة هائلة لا يقدمها سوى الجسد بوساطة أدواته وحراكه، إنّه في النهاية البؤرة التي تغذّي جميع النشاطات. ويمكن في هذا الإطار معاينة قصيدة أحمد الشيخ علي:

نذرع الجنون جيئةً وذهاباً
ونلمس ـ في الظلمة ـ حيواناته
فتقشعرّ أصواتنا
.. هكذا نحن
منبوذون ومنسيون
ولا جلود لنا تتقي السياط
بلا أسفل
نتقرأ هسيس الماء
ونمضغ رواح الغبار
وجيئة علينا
مغمضين لعابنا.. وحليب أصابعنا
وغرائزنا المفجورة في الفراغ
إنها فوضى طفولاتنا
تتشكّل
ونختبر ـ رويداً ـ نياسم أكفّنا
ولآلئ أعيننا المرنة في الريح

الصور المتراكبة تراكباً دراميا متواشجاً التي قدّمتها القصيدة هنا ـ وهي تدعم الضمير الجمعيّ للراوي المتكلم ((نحن)) ـ ذات مظاهر جسدية خفية مرّة، وظاهرة مرّة أخرى، بحسب نموّ كلّ مظهر وقوّة تأثيره، ويمكن توزيعها رقمياً حسب نماذجها ومرجعياتها الجسدية على النحو الآتي:

1 ـ **منبوذون / منسيون.**

2 ـ **لا جلود لنا / بلا أسفل.**

3 ـ **نتقرأ هسيس الماء / نمضغ رواح الغبار.**

4 ـ **مغمضين لعابنا / حليب أطفالنا / غرائزنا المفجورة في الفراغ.**

5 ـ **نختبر نياسم أكفّنا / لألىء أعيننا.**

نلاحظ أنّ طابع الفعاليات الجسدية بنموذجيها السلبي والإيجابي يتدخل في توجيه الصور الشعرية وانحرافاتها اللغوية، لتقدّم فكرة الجسد/ الضحية وقد افترسته حيوانات الجنون ذوات الدلالة الجنسية، في مقاربة فرويدية لثنائية الجنّي/ الإبداع (الجنون)، يتيح ملامستها في الثقافة السايكولوجية الرمز الساقط في أعماق الصورة.

في حين يسعى مهدي القريشي عبر إنشاء إيقاع حلزونيّ لقصيدته إلى رسم الجسد بالإيقاع، بحيث إنّ متابعة هذا الإيقاع الذي يرتسم حلزونياً يوفّر فرصة بصريّة لمعاينة جسد يتلوّى على بياض الورقة:

في موسم الحصاد

لم يستسغ سماع الموسيقى

الموسيقى المتدلية من النوافذ

النوافذ مفتوحة أشداقها

أشداقها تتمرّن على أنين الطيور

الطيور باعت هديلها بثمن بخس

الأثمان يعدّها المرابون

والفقراء يعدّون أضلاعهم

أضلاعهم يعرضها الشطري في المزاد
في المزاد يبيعون أضلاعهم
ويشترون
بيرس / أدونيس / غارودي
وحسب الشيخ جعفر
في مقهى حسن عجمي
يخلعون أتعابهم
فتصرخ جواريهم بأفواهٍ
معطوبة

يتألف هذا الإيقاع من ثلاث انتقالات متلاحقة، تبدأ الأولى بـ ((الموسيقى)) وتنتهي بـ ((المرابون)). وتبدأ الثانية بـ ((الفقراء)) وتنتهي بـ ((أضلاعهم)). ثم ينفرط العقد الحلزونيّ الهابط في الانتقالة الثالثة، لتهدأ الحركة الشعرية بعد كثافة الحركة الحلزونية التي أنهت الفعل الشعريّ ـ صورةً ودلالةً ـ، لتنتهي أخيراً إلى ((يخلعون أتعابهم/ فتصرخ جواريهم بأفواه/ معطوبة))، وقد تدارك الجسد هيأته التي آلَ إليها وخلص إلى خسارات دائمة لا سبيل إلى تفاديها.

النصّ يقدّم فعلاً من أفعال استهلاك الجسد، يمارس نشاطه في احتفالية مدمّرة ((في المزاد يبيعون أضلاعهم))، من أجل أن يبقى طرفا المعادلة ((الجسد / الذهن)) متجاورين يصارع أحدهما الآخر. إنّ فكرة تحجيم الجسد وفصله عن الماهية التي تعطي وجوده حضوراً إنسانياً ما، تهيمن على مفاصل كثيرة من المشهد الشعريّ العراقيّ في هذه المرحلة، ويعمّ هذا التحجيم فعاليات معينة تطرح الجسد بوصفه فاعلاً أعمى، في ممارسة ثقافية تعبّر عن مأساوية الفكرة وقد هبطت من فضاء الذهن إلى فضاء الجسد.

في قصيدة باقر صاحب ثمة محاولات تسعى لمقاربة هذه الرؤية في سياق معيّن من سياقاتها ومجال حيوي من مجالاتها:

بين حائط وأرض

بين حائط وسقف

بين شارع وسماء

تتدلّى

مصائر حيوات مجهولة

ألا تتقاطع أوهام النمل

مع مؤونة الشتاء

ألا تتفتح أجساد النمل

مع موسيقى الأقدام

ليس للعنكبوت

سوى حبائل الفراغ

فبين ثلاث ((بينات)) ذات فضاء زمكانيّ يقدّمها النصّ ((بين/ بين/ بين))، يتقاطع في السطر الأول العمود الهابط ((حائط)) مع المستقيم الأفقيّ ((الأرض))، كما يتقاطع في السطر الثاني العمود الصاعد ((حائط)) مع المستقيم الأفقيّ الرأسيّ ((سقف))، في حين يحقق الثالث توازياً متناظراً بين مستقيمين متوازيين ((شارع/ سماء))، في تشكيل هندسيّ يعرض النماذج عرضاً تصويرياً مفتوحاً. بين كلّ هذه المقاربات الرياضية تعرض شاشة المشهد الشعريّ صورة ((ومصائر حيوات مجهولة/ تتدلّى))، إذ تحيل مفردة ((مجهولة)) على مجهولية تقدّم الحيوات بصفة أجساد مجرّدة ضعيفة، تعكس تيهها وتضاءلها وانحسار قوّة تأثيرها في المحيط الثقافي الذي يحتوي آفاقها عادةً.

عزلةُ الجسد وهزيمةُ المصوّرة الشعرية

يتفاعل الجسديّ مع الشعريّ أو ينازعه موقعاً مؤثراً في مساحة القصيدة، وعلى الرغم من أنّ القصيدة تجتهد كثيراً في إحلال حوار وتناغم ثقافيّ ورؤيويّ بينهما، إلّا أنّ

الجسديّ في عزلته الشعرية يضاهي المصوّرة الشعرية وينافسها في تحرّكها الدائب على سطح القصيدة بحثاً عن خلاص نصّيّ.

يرسم طالب عبد العزيز مشهداً شعرياً تشكيلياً يدّعي البراءة والعفوية والبساطة التشكيلية المباشرة، لكنّه يُخفي في العتمة والظل والماوراء التخييلي غير ذلك، اللغة فيه تزاحم الخطوط واللون، والقلم يزاحم الريشة، والصورة الشعرية تزاحم الصورة التشكيلية، والإيقاع الشعريّ يزاحم الإيقاع اللونيّ:

حين تكون وحدك
جالساً على أريكة في المتنزه العام
ساقك فوق ساقك الأخرى
ويدك مثنية تحت ذقنك
شاخصاً ببصرك نحو الأفق
الفسيح
تفكّر بمصوّر بارع
يخلّد غبطتك هذي

المرتسم المقترح لجسد المخاطب/الذات تنتهي من تكوين مفرداته الجردة المحايدة حتى دخول الفعل ((تفكر/بمصوّر بارع))، لتتدفق الشعرية مرّة واحدة وتغطي كلّ أجزاء النصّ، وبدخول الجملة الأخرى ((تخلّد/غبطتك هذي)) يتحوّل المسار الشعريّ خارج فكرة أسر الجسد في الصورة، والقبض على التفاتة إنسانية تعني الكثير في استيعاب المعطى الثقافيّ المتجسّد في أثنائها، إلى فضاء الفعل ((يخلد)) وهو يمثّل حلم نقل الجسد المهدّد بالفناء أبداً إلى مرتبة الخلود. ثمة حساسية صوفية ذات مضمون ثقافيّ محدّد ساقطة في أعماق الصورة تنزع إلى الهيمنة على المشهد والتحكّم بمصيره.

تنحو معادلة الجسد في تكوين فضائها منحى عمودياً، إمّا صاعداً أو هابطاً، حسب المعطى الذي ينوي النصّ تقديمه للمشهد الشعريّ، كما في قصيدة فرج الحطاب:

الشاعر

لا ينضج

لأنه

سيسقط

كثمرةٍ

ه

ك

ذ

ا

إنّ دلالة الجسد المستمدّة من الكيان الابتدائيّ الذي افتتح به النصّ مشروعه الشعريّ تتمظهر عبر مجموعة وسائل تعبيرية تشترك جميعاً في إنجاح التأويل وفكّ شفرة الرمز، إذ على صعيد الوضع اللفظيّ فإنّ المنظومة اللفظية المؤلفة من الفعلين ((لا ينضج/ سيسقط)) زائداً المشبّه به ((ثمرة))، مضافاً إليه الصورة الحرفية للمحتوى الصوتيّ الساقط عمودياً إلى الأسفل ((ه / ك / ذ / ا))، ترسم علامات سهمية تتجه إلى بؤرة الجسد وتقود الحراك الشعريّ بأكمله نحو حقل الجسد. وعلى صعيد البنية الإيقاعية فإنّ ثمة تهالكاً موسيقياً تدعمه خارطة سواد الكتابة، تهبط بطريقة مدبّبة في مسمّى لانتزاع جسد/ بياض الورقة.

أمّا على صعيد التشكيل التصويريّ فإنّ إلغاء الجزء الأعلى من فضاء الصورة ((الشاعر/ لا ينضج)) واعتماد الجزء الأسفل يضع حلم الجسد موضع التنفيذ، ويؤلّف الرؤية الثقافية الغائرة في أعماق الصورة.

يتوغّل أمير الحلاج في الجسد توغلاً رمزياً يتيح فرصة التصرّف الحرّ بالطاقة التصويرية للغة الشعرية في انفتاحها الثقافيّ على مكوّناتها وأشيائها ومساحات عملها، على النحو الذي تتمخّض فيه اللغة في كل مرحلة من مراحل توتّرها عن بعد إيقاعيّ يتناسب تماماً مع البعد الدلاليّ الرمزيّ:

ملكاً تتوجك الضرورة
ويمطرك الوقت الحيرة
بالتناوب
بين
الليلك
والأقاح
تبصر تلاشي الأفق قربك
وتنسى
انهدام
مساندك
الأولى
تضارع بمجارف الحفر ستائر المسرح المسدلة
ففيك ينتحر التشابه
كأنك تسطع
قطرة ماء
على الأرض في شهر آب

فالجسد/ الملك رمز ساقط في أعماق الصورة، تظهر أولى مشكلاته في صراعه المستديم مع الزمن الحامل لصفة معينة ((يمطرك/ الوقت/ الحيرة))، إلّا أنّ استدعاء عناصر الثبات والشموخ فيه تباعد بينه وبين الاستسلام، إذ يزيد الشاعر من قوّة الجسد الواقعية عبر أنسنته ((تبصر/ تنسى))، وهو يغادر تحولاته وحالاته إلى وضع جديد يتمتع فيه بفرادة واستثنائية ((ففيك/ ينتحر/ التشابه)).

وتأتي آخر صورة في المشهد ((كأنك تسطع/ قطرة ماء/ على الأرض في شهر آب)) لتقدّم سطوة العري الجسديّ في نموذجها الثقافيّ المتخيّل، وقد تحوّلت إلى بؤرة دلالية ـ رمزية ـ تصويرية تلخّص أزمة الشاعر وحلمه ورؤيته.

ويعتمد حسين السلطاني الخلق الوهميّ في محاولة لتبرير الوجود الجسديّ، ونقله من حالة السكون/ الموت، إلى الحركة/ الحياة:

تفتعل في ظلّها رجلاً

تتقلّب معه فوق الفراش

تموء تحته.. ترتعش

تمسكه بكلتا اليدين

فيستحيل أكداسا من قماش

إنّ الانفراد بالجسد والإحساس الدامي بعزلته وانسحاقه تحت وطأة تطلّعاته ورغباته، يدفع الفعل الشعريّ إلى ميدان الخلق الوهميّ المؤسطر، لاستنفاد جزء من هذه التطلّعات والرغبات وإشغالها بصورة شعرية متخيّلة، يعمل النسيج اللغويّ فيها على إطالة أمد الحلم، أملاً في إفراغ الجسد المُقصى من خطابه وتعليله بأمل الوهم. الجسد هنا يستهلك متنه ويستفرغ حمولته ويداول لذّته الشائكة، وصولاً إلى استعذاب الخيبة بوصفها الحلّ الوحيد لانتهاك العزلة.

نداءُ العتمةِ واستدعاءُ منطقِ الجسد

يبلغ الجسد أعلى مراحل سرّيته وعمقه في نداء العتمة، إذ يستدعي منطقه شعرياً ليفقد في هذا التداخل حسّ المنطق لصالح حسّ الشعر، في فعالية مواربة تظهر ثقافة الجسد في التصرّف بآليّات عقله وإمكانات فلسفته.

ينبع نداء خالد جابر يوسف من قلب العتمة ليقدّم معاناة الجسد وقد ارتهن النداء فيها بالمحيط الثقافيّ وأصبح أسيراً لمقتضياته وأحواله:

الليلة مسافة سوداء باردة

تشبّ من جزمتي إلى خوذتي

ليس ثمة من يتجوّل

غير أصابع منتفخة تتلمس الفراغ

السواد الطريق الوحيد إلى الضفة الثانية

وأنا ومشيدو قناطر وهمية آخرون

نترصّد آخر ما يبزغ من قلب الليلة

أيها المشهد الأنيق

عبأتني بالحلم

وتركتني أطفو على حقل من الرنين

رنين القناطر ومشيّديها وأنا

عيناي معلّقتان شاهقتين ومسلولتين

تتلمسان الخرائب والدخان والفكاهة

الجسد في مواجهة السواد/ الفراغ ينتج معادلة متعبة ومرهقة، لأنّ المواجهة ستكون قاسية في مصيريتها حتماً، ولعلّ المفارقة النصيّة الأخطر التي تظهر مشكلته الشعرية المركزية هي ((أيها المشهد الأنيق/ عبأتني بالحلم/ وتركتني أطفو على حقل من الرنين)) بين أقصى الحلم وأقصى الواقع، بين الدهشة والعادية السائدة، بين تخوم الطبيعة وحدود الثقافة، في علاقة أشبه بالصراع والجدل.

إنّ قوّة اللغة بتجلياتها التخييلية وتمثيلاتها الرؤيوية هنا هي التي تحيل رمزياً وإيقاعياً على تمظهرات الجسد وحالاته، إنّه محاصر باللغة والصورة والإيحاء والدلالة والشكل الشعريّ، فضلاً عن أنّه مدجّج بالجزء الذي تكلّلت به الروح، وهي تضغط على ضآلة الجسد وحلمه بالتلاشي، والتحوّل إلى أصغر وحدة ممكنة من وحداته القابلة للإفلات من فداحة المصير، على النحو الذي تتفاعل فيه/ تتصارع رغبة اللغة في التحويل مع قدرات الجسد، في الحفاظ على وضعه المنفتح على واقعية المشهد.

ويستدعي سلمان داود محمد قوّة الجسد الكامنة لتعينه على تسوية حساباته الإنسانية ومعالجة مشكلاته الثقافية مع الذات والماحول:

فتكاً بالعراقيل

تركت طيور المعتقدات تعتاش على ارتيابي

نسيت على دكّة الظنون لؤلؤة المدائح
فـ" الاعتدال " خيبة مصابة بالأكاليل
عندما " الخروج " التباس يعدّ العشاء لنبله
بي كائن يعبق بالعثرات
لي ضحكة شائخة واعتكاف عجوز
هي ذي حنجرتي
تدبب الصهيل وتغفو على مدية
ريثما تصغي إلى فؤوسي آلهة العناصر
أو تصلّي على فخاخي ضباع النكسات
ازدهري في نشازي يا تقاليد
أنا ابن أصابعي
والحشد يعين الأباطيل على الانبثاق

فالمشهد الشعريّ الذي يرسمه الشاعر مفعم بالتوتّر والتحدّي والرغبة في الفعل، إنّه مشهد عاديّ ينقل الأشياء كلّها إلى السطح الشعريّ من دون مواربة أو تستّر أو إخفاء، ويتمخّض ذلك عن رؤى وقناعات وقيم تدعم شعرية القول من جهة، وتوصل حالة التوتّر إلى مراحل أعلى من جهة أخرى.

تتمركز شعرية النصّ وطاقاته التعبيرية المستندة إلى قوّةِ لغةٍ وصفاءِ صورةٍ وصدى إيقاعٍ تمركزاً واضحاً في هذا المقطع ((بي كائن يعبق بالعثرات/ لي ضحكة شائخة واعتكاف عجوز/ هي ذي حنجرتي/ تدبب الصهيل وتغفو على مدية))، وهو يمثل بؤرة التمركز الشعريّ والمفتاح الذي يفكّ شفرة الكتابة الشعرية الجديدة باستجابة حيّة للغة الجسد وندائه القادم من أقاصي العتمة.

ويستدرك محمد درويش علي استدراكاً شعرياً قيمة التبعثر الذي حصل للجسد الجمعيّ في سياق يعكس تصوراً ما عن محنة الجسد:

لنا بقايانا من ـ عطاياكم ـ أيّها الغرباء
تذكرة للمرور من خوفنا
لنا أقدامنا كلما كادت تخطو
قالوا: هنا وادي سقر
لنا رؤوسنا المعبّأة بمخافر التفتيش
لنا كثرتنا القليلة
وأحلامنا في المدن المهجورة
لنا الطرقات والسماء
لنا عرينا وبقايا كؤوس تدنو من اليقظة
لنا محض كلماتنا
لنا ما لم يقوه لنا
لنا ما يحلمون به لأنفسهم

إذ يجتهد الراوي الجمعيّ ـ وهو يستخدم ضمير المتكلمين "نا" في مسعى احتوائيّ ضمنيّ، في سياق اتصاله باللام الحاضنة ـ في لملمة مجموعة من الأنساق العمودية والأفقية المؤلفة للجسد المفقود ((بقايانا/ أقدامنا/ رؤوسنا/ كثرتنا القليلة/ أحلامنا/ الطرقات/ السماء/ عرينا/ بقايا كؤوس/ محض كلماتنا/ ما لم يقوه لنا/ ما يحلمون به لأنفسهم))، وهو يؤلّف محيطه الثقافيّ الصديق والمعادي معاً.

إنّ السعي إلى استحصال هذه المعطيات وحشدها في كتلة شعرية متعاشقة، وضمّها في كيان قابل لإلفات نظر التلقّي إلى تصوّر شاخص في نموذج الصورة، من شأنه أن يعيد الاعتبار لكيان جسديّ ضائع أو مجزّأ. إنّه النداء الخفيّ الذي يتجه إلى أجزاء مفترضة ذات صفة طبيعية واقعية أو ميتافيزيقية حلمية أو مكانية أو زمانية أو معنوية أو شيئية، ذات دلالات جسدية محالة على جسد متصوّر يتجاوز شكل الجسد الطبيعيّ وحدوده، ويبني في مشروعه القادم ثقافة جسدية أخرى تقترب وتبتعد في آنٍ معاً من ثقافته القديمة بدرجة واحدة.

ثقلُ اللغةِ والإحساسُ بوطأةِ الجسد

إنّ الإحساس بوطأة الجسد وامتداداته وتجلياته الشديدة التنوّع والتعدّد، يتقابل شعرياً مع ثقل استثنائيّ في اللغة يناظر امتلاء الجسد وارتوائه، ثمة حوار ومحاكاة على مستوى الكيان والهيئة بين شعرية الجسد وشعرية اللغة.

فاللغة التي تستخدمها سهام جبار لغة رياضية حادة صلفة تقمع الصورة وتُغيّر على ثبات جمالياته التقليدية، متناسبة في ذلك مع إيقاع رياضيّ يقود إلى خلق إحساس مغاير يبحث عن فرصة ثمينة للتصرّف بالجسد، على النحو الذي ينقذ الحال الشعرية من مصيرها المثقل بعبء الزيادة:

المرأة رجلٌ ونيّف..

تقبع تحت الصفر

كي تتحرّر من الزيادة

المرأة هنا في سياق المناظرة الشعرية رجل زائد، والسعي إلى إنقاذه من هذه الزيادة لا يحوّلها بطبيعة الحال إلى رجل، بل إلى امرأة أقلّ إحساساً بوطأة الجسد وحالاته ومقتضياته ومشروعية حضوره الثقيل على الفكرة الحاملة له. لذا فإنّ مجيء فعل التحرّر ((تتحرر)) ذو دلالة شعرية مصيرية في معاينة نموذجها الثقافيّ، يتوقف على أساسها مستقبل هذا الجسد المطلوب المستهدف من طرف أعداء المحيط، في محاولة للإفلات من التمركز في صلب الهدف وتحقيق نوع من الانحراف تجعل إصابة الهدف غير ممكنة.

ويبحث عمار المسعودي عن جسد بديل يتحمّل أعباء جسده، وهو يجاهد من أجل أن يحافظ على ما تبقّى منه:

هناك

قد أجد متّسعاً لهرّج سواي

انفض فيه عن ردائي الحمائم والأحاجي

انفض خاتمة

لا أرغب بكتابة بيان سحري عنها
النوارس التي لن تترك في دمي
من فسحة
ألفيتها تتخبّط بسوادي
تخاطب غيومي بضمير باهت
تباعد متاريسها البيض
ما بين يديّ
لكن ثمة ما يغويني
ويبدّد
ليل
غنائي/البكاء

تتحوّل الكتابة ((سواد الكتابة)) إلى معطى جسديّ ظاهر وبارز، يصبح في النصّ فريسة أخرى ((النوارس التي لن تترك فسحة في دمي/ألفيتها تتخبّط في سوادي)) قابلة للقنص والاصطياد وعرضة للانتهاك. وفي الوقت الذي تخفق فيه كلّ احتمالات المقاومة يتراجع الجسد إلى آخر معقل من معاقل التعبير عن انسحاقه وهزيمته ـ ((البكاء)) ـ، وهو نوع من استنزال ماء الجسد وامتصاص ملوحته، فضلاً على تفعيل طاقته الإيقاعية التي قد يتناوب فيها الصوت والصمت بحسب ثقافة النزعة الإنسانية لهذا الفعل الجسديّ.

إنّ رومانسية اللغة النابعة من مونولوج داخليّ دامٍ لا يساعد كثيراً على خلق تشكيلات صورية متكاملة، لذا جاء النصّ نداءً عميقاً قادماً من أقاصي العتمة ينشر سواد الكتابة على بياض الورقة، ويؤلّف إيقاعه المتهاوي فيها، ثم يعود ليلتئم ويتمركز في بؤرة جسدية تدفع إلى تشكيلها أجزاء الرمز المتناثرة على جسد النصّ.

يتحوّل الجسد عند أحمد آدم إلى عبء يعيق حركة أفعال الحياة في المشهد، على النحو الذي يسعى الشاعر المأزوم فيه إلى الخلاص منه ومغادرته:

توزّع العطش على جسدي المرتوي وحشة
أزرع التاريخ وهجي القديم
أطأ الفصول حتى أمدّ ربيعي بالربيع
الرمال بعض خصيصتي
لا بحر ورائي، كي أعوم إلى بدء الحكاية
لا مدى يوسع ظلّي،
كي أتسامى بهذا الجسد
فلأدوّن ما ينبغي على مقتلي القادم
أيتها المدن المسيجة بالرمال
ذي خيامي ورائي أحرقتها
أوسعت حريقها حتى أسير
وحيداً أسير،
ليخطفني الغواة من صوتي الكوني

فالمكان البؤريّ المتمركز يقوقع الجسد ويمنع تحولاته ((لا مدى يوسع ظلّي، كي أتسامى بهذا الجسد))، وكلّما أصبح الجسد أرضياً قُيّد بنشاطات محدودة شبه مقفلة، لذا فإنّ لغة التدوين ((فلأدوّن ما ينبغي أن يدوّنه العاشق)) لغة أرضية مقيّدة بفاعلية كتابية ذات أفق رمزيّ ثقافيّ، لا يتّسع كثيراً للتأويل.

الصور الشعرية التي يرسمها النصّ صور مشهدية عامة، وهي وسيلة أخرى من وسائل التغافل أو الإهمال المتعمد لسلطان الجسد، وهيمنته على الواقع الدلاليّ للنصّ، وهو يمعن في وحدته ووحشته في محاولة وهمية للعثور على خلاص آخر.

لهذه اللغة السردية المسيّرة لخطوط النصّ الشعرية غاية تهدف إلى نزع الحكاية عن الجسد وتغييبه أو دفعه خارج مديات الفعل الشعريّ المباشر، ومن ثم فصل تأثير ثقافته من جهة وطبيعته من جهة أخرى على ميدان الفعل.

لا شكّ في أنّ هذه النصوص المنتخبة تجسّد على نحو ما جزءاً مركزياً وحيوياً من محنة الجسد، المتوزّع بين مطرقة الطبيعيّ وسندان الثقافيّ، وهو يواجه مصيراً معتماً ينفتح على معاني التغييب ودلالات الإقصاء والتحجيم، بفعل ضغط منظومة الحصارات التي يتعرّض لها داخلياً وخارجياً، والتي تكالبت عليه من المكان والزمن والمحيط والقريب والبعيد، ودفعته إلى المواجهة أحياناً والاستسلام والخنوع أحياناً أخرى. على النحو الذي جعل الفعل الشعريّ يتحرّى سلوكاً لفظياً للخلاص يعبّر عن حلم ميدانيّ يتعلّق بحيّز ضيّق من أحياز الأمل، ويرنو إلى استقبال هذا النداء القادم من أقاصي العتمة، والمستفزّ لحلم الجسد في التجلّي الطبيعيّ والسليم بعيداً عن شبكة الضغوطات والإكراهات التي يتعرّض لها.

هوامش الفصل الخامس

(1) ندوة النقد الثقافيّ محمد الكردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 63، 2004: 119.

(2) جماليات التحليل الثقافيّ ـ الشعر الجاهليّ أنموذجاً ـ ينظر يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: 28 ـ 29، ومرجعه الأجنبيّ.

(3) اللغة العليا ـ النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة ـ المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995: 174.

(4) النقد الثقافيّ ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ عبد الله الغذامي، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 2000: 14. ومراجعه.

(5) م. ن: 14. ومراجعه.

(6) م. ن: 78.

(7) تتمثل حداثة هذه القصيدة في معيار المقاربة الإجرائية للنقد الثقافيّ بقدرتها على تمثيل حادثتها الثقافية أفضل تمثيل، إذ ولدت في ظلّ حصار قاسٍ طال الروح والجسد معاً، وبلغت في تماهيها مع فضاء الحصار مبلغاً مذهلاً، فاقتصدت في سواد كتابتها وبياض ورقها وحجمه ونوعه، وتخلّت عن البهرجة الإخراجية والتصميمية، وتضاءلت دواوينها في عدد الصفحات وعدد النسخ، كما اقتصدت في مشاعرها وعواطفها وانفعالاتها، وعبّرت في كلّ ذلك عن فعل ثقافيّ محطِّم للنسق ومعبّر أيما تعبير عن هزيمة الذات وضعف حضورها الإنسانيّ الوجوديّ، لكنّها اجتهدت في أن تكون شاهداً حيّاً على هذه الحادثة الثقافية وتدلي ببيانها المهمّش والمقصيّ، الذي اكتسب قوّة حضوره في سياق عنف إقصائه وشراسة تهميشه.

(8) إحسان عباس، مجلة (عمّان) الأردنية، العدد 38، 1998.

(9) اصطلحنا على مشروع قصيدة النثر الحديثة في العراق بـ ((اللؤلؤة السوداء)) إمعانا في توكيد خصوصيتها، وضخّها بمعطيات وآفاق دلالية ورمزية ورؤيوية وأسطورية تحيط بفرادتها وقوّة تمثيلها لمفارقة ثقافية عاشتها في ظلّ حاضنة جديدة، تسلّط الضوء على المهمّش والثانوي خلافاً للتمركز القاسي والجاف لسلطة المتن العقيمة، وتكرّس المصطلح للدلالة على هذه القصيدة عبر سلسلة مقالات نشرت في الدوريات العراقية سعت إلى قراءة الظاهرة وتحليلها من خلال نماذجها التي هيمنت على المشهد، ويسعى كتابنا هذا إلى الإجابة على أهم أسئلتها على وفق حساسية الرؤية وطبيعة المنهج فيه.

(10) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 217.

(11) تأويل لغة الجسد داخل الوعي الثقافيّ العربيّ، علي زيعور، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء العربيّ، العدد 54/ 55 بيروت ـ باريس، 1988:68.

(12) م. ن: 65.

(13) م. ن: 65.

(14) نقد المركزية الغربية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، العدد 2، بغداد، 1998: 7.

(15) أخذت هذه النماذج من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم ـ إن لم نقل كلهم ـ بأعداد متواضعة على نفقتهم الخاصة، وهي نفقة لا يحسد أفضلهم عليها، لذا فإنّ هذا السلوك ينطوي أيضاً على إحالة جسدية، فهو شكل من إشكال اقتطاع الجسد والضغط عليه وحصاره وإخضاعه للثقافيّ، وقد تعمّدنا عدم الإشارة إلى أيّة معلومات عن هذه الدواوين تشير إلى مكان وسنة الطبع في كلّ فصول الكتاب، إمعاناً في تكريس فضاء حالة الضياع والتقشّف والاقتصاد والحرمان والمزاج الإنسانيّ والشعريّ المقهور في كلّ شيء من جهة. وعلامة على أنّ هذه الدواوين صدرت بصرف النظر عن الإحالة إلى مرجعية مكانية وزمانية غير أجساد الشعراء الحاملة للتجربة وخوفهم وجوعهم، على النحو الذي يمكن أن يشكّل وجهة نظر نقدية أخرى في القصائد، يمكن أن تضاف إلى التوصلات النقدية التي ناقشت قضية التشكيل الخاصّ بقصيدة النثر، فموضوع إصدار الدواوين على هذه الصورة المتقشّفة ينطوي على سيميائية تشكيلية بوسعها أن تقول الكثير، وتحيل على الكثير أيضاً.

المصادر والمراجع

(1) إشكاليات قصيدة النثر ـ نصّ مفتوح عابر للأنواع ـ، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

(2) أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

(3) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

(4) تأويل لغة الجسد داخل الوعي الثقافيّ العربيّ، علي زيعور، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء العربيّ، العدد 54 / 55 بيروت ـ باريس، 1988.

(5) تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الباحث، بيروت، العدد 23، السنة 4، 1982.

(6) جماليات التحليل الثقافيّ ـ الشعر الجاهلي أنموذجاً ـ يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

(7) حنجرة طرية، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.\

(8) السيرة الذاتية الشعرية، د. محمد صابر عبيد، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالميّ، عمان، ط2، 2007: 114.

(9) السيمياء والتأويل، رويرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

(10) فنّ الشعر، أرسطو، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربيّ، القاهرة، 1967.

(11) القصيدة التشكيلية في الشعر العربيّ الحديث، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006.

(12) قصيدة التلاشي، محمد بنيس، مجلة الموقف الثقافيّ، بغداد، العدد 4، السنة 1، 1996.

(13) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة زهير مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993.

(14) القصيدة النثرية، جولي سكوت، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 41، 1990، في سياق معالجته لموضوع (أشكال جديدة في الشعر العربيّ الحديث)، وهو أطروحة لنيل الدكتوراه مقدمة إلى جامعة كاليفورنيا.

(15) قضايا ومشكلات الشعر الآن، صالح بلعيد، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 7، السنة 30، 1996.

(16) الكتابة خارج السياج، د. محمد صابر عبيد، جريدة الثورة، بغداد، في 3 / 5 / 1994.

(17) لذّة النصّ، رولان بارت، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

(18) اللغة العليا ـ النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى لرعاية الثقافة ـ المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1995.

(19) مجلة (عمّان) الأردنية، إحسان عباس، العدد 38، 1998.

(20) المركزية الغربية والاستشراق، د. عبد الله إبراهيم، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9، 1993.

(21) موسوعة المصطلح النقديّ، الوزن والقافية والشعر الحر، ج. س. فريزر، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1980.

(22) ندوة النقد الثقافيّ، محمد الكردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 63، 2004.

(23) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

(24) نقد التحدّي والاستجابة، حكمت الحاج، في كتاب (الشعر العربيّ الآن)، أعمال الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الحادي عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.

(25) النقد الثقافيّ ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية ـ، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربيّ، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 2000.

(26) نقد المركزية الغربية وجماليات سرد ما بعد الحداثة، صبري حافظ، مجلة الأقلام، العدد 2، بغداد، 1998.

(27) هايدغر والشعر، ميشيل هار، مجلة فكر وفنّ، ألمانيا، العدد 47، السنة 25.

(28) واقع قصيدة النثر في العراق، حكمت الحاج، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 7 ـ 8، 1996.

سيرة ذاتية وعلمية

. أ. د. محمد صابر عبيد

مواليد: زمّار/الموصل.

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من مائة مؤتمراً وندوة في الجامعاتوالمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/ العراق
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.
- فاز بجوائز عديدة منها:
- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).
- صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.
4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012
6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007
طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.
7- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
9 ـ صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.
طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011
11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.
12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011.
13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.

16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح ـ هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21- هكذا أعبث برمل الكلام ـ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22- سيمياء الموت ـ قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012.
23- اللغة الناقدة ـ مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
28-التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
30- المغامرة الجمالية للنص الأدبي ـ دراسة موسوعية ـ، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012.
31- الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012
32- استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012
33- الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012
34- الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012

35- التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013

36- تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013

37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013

38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.

39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.

40 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.

41 ـ بلاغة المتخيّل الميرائيّ، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.

6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.

7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالمالكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.

9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.

10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013

12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، 2013.

13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

15 ـ كُتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.



9 789957 961688



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com